

القاهرة

أدب • فكر • فن



● لوحة للفنان يوسف سيده ●

ثورة ٢٣ يوليو والثقافة
الاتجاه الأسطوري في النقد الأدبي
الديمقراطية عند المودودي
أكذوبة الحوار الحضاري
محاكمة الكاهن كاي - سن
معرض الفنان محمد حجي





● محاولات الوصول للقمر ● للفنان محمود إبراهيم ●



● خزف زلطي ● للفنان عمر عبد العزيز ●

القاهرة

روية

[illegible][illegible]

أي الرزق المحسن هي الصداقة ؟ .. رزق من أجرى الحوار ما رزق واحد من
أن الرزق الأربعة الذين شاركوا في الحوار ؟ في رأيي .. فادانت المعاصرة عشاء أو هواء ..
باجل .. حتى وإن قال واحد منهم أن العقد جديد من المصالحة .. وبنزوا أيضاً
بالبعد .. رغم أن تصفهم على أنهم قد تفرق قبل التلاقي .. وقال واحد
إن موت به الصداقة في سنة .. جاء لحظة فاسية للدراساتية ..

إن كل واحد من الأربعة المشاركين في الحوار رجل له قدره وله احترامه وله مكانته، مما يجعله غير خالٍ للخطوة أو الإهمال بالثبوت أو الجهل. لذلك نوافق بين أحكامهم المتناقضة: ... ثم كيف نؤمن ما بين ما نؤمنه وبعيننا وأفعالنا لا يتأري بين الأولى ... والخاصة المشاهدة كما ذكرت أفعالهم هذا لأننا لا نبرهن

السادات، وإلى أن يتكفوا، ونعني، كما في نصيحتي الأولى، بعيداً، فنحن جميعاً معقولون إن ثورة ٢٣ يوليو رجعية إلى مصر وفي المنطقة العربية، مما يستلزم احتلالكم هذا من غير أن نغتنم أو نالته

القضاة

رئيس مجلس الإدارة
د. عز الدين إسماعيل

رئيس التحرير
عبد الرحمن فهمي

مدير التحرير
تحسين عبد الحسي

سكرتير التحرير
شمس الدين موسى

المدير الفني
محمد وهاب الهندي

مجلس التحرير

مجلس
احمد عثمان
ع كامل

أحمد
أمية
أحمد

د. سامية أسعد
د. عبد الفتاح مكي

د. عبد القادر محمد
د. عبد العزيز عبد المسبح

د. ماری تریز عبد
د. ماهر شمس حجازی

د. محمود فهمي حجازي
د. انور الحارثي

مدير الإدارة
أ. م. م.

عبد البديع قمری

مدير الإدارة

عبد البديع قهصاوى

● اعلانات ●

مؤسسة أبو الوليد للإعلان
١٦ شارع البورصة - الكويتية
٣٩ عمارة أبو الفتح بقمم
٥٠٧٢٢٢٤-٧٥٩٥٦٦ من ب ٢٥١٥ القاهرة

● الأسعار ●

● الامم المتحدة

السودان ٤٠٠ مليون - النيجيرية ٥٠٠ مليون -
موريتانيا ٣٥٠ في.س - لبنان ٤٠٠ في.ل - العراق ١١٠٠
٤٠٠ فلس - الكويت ٤٥٠ فلس - الجزائر ٦٥٠ فلس
فلس - المغرب ٨ دراهم - الخليج ٦٠٠ فلس
تونس ٦٥٠ مليما - ليبيا ٦٠٠ فلس

● الاشتراكات ●

لجنة الإنقاذ في ١٢ عدداً في جمهورية
 العربية السورية لثلاثة عشر جناباً مصرياً
 المصري. وفي ذلك اتساعاً للمصريين
 والإفريقيين والصينيين اللذين دولاً أو ما
 يعادلها بالقرى والجواري. وفي مختلف
 العلم والعلوم من دولاً في الجمهورية
 المتحدة ومن ضمنها قسم الإنقاذات
 بجمعية الإنقاذ العامة للقرى في ١٠ - ٢٠
 أو بوجهة أخرى. وفي ذلك اتساعاً للمصريين
 المصريين. الجمعية للقرى - كواشاش - الخ
 القاهرة والتفصيل ربيع الميزية المتشيد على
 القصر الموحدة.

ثورة ٢٣ يوليو والثقافة

تحقيق عمر نجم

وهل نبالغ إن قلنا : إن خريطة العالم قد أضيفت إلى ملامحها ملامح جديدة بعد ثورة يوليو ؟ وهل نبالغ أيضاً عندما نقول : إن الدول العظمى قد بدلت استراتيجياتها بعد ثورة يوليو ؟ مَنْ يتهمنا بالمبالغة فليعاود النظر إلى خريطة العالم بعد أن وضعت الحرب العالمية الثانية أوزارها ليدرك ظلم انهماكنا ، وليعاود النظر إلى الدول العظمى بصدد هذه الحرب المدمرة ليجد أن الامبراطورية البريطانية التي لم تكن تغيب عنها الشمس قد أصبحت دولة من الدرجة الثانية بعد معركة بور سعيد الحالية ، ومَنْ يتهمنا بالمبالغة أيضاً عليه أن يعود بذاكرته ليتذكر مضر التطر المحتل والمغلوب على أمره قبل يوليو وليتذكر مصر التي قامت من سباتها الطويل كي تلعب دورها الأزلي ولتمارس قدرها الختمي في ريادة هذه الرقعة المحيطة بها ولتبقى دائماً أبداً القلب الحى النابض لهذا الجسد العربى الكبير .

واليوم في ٢٣/٧/٨٥ وبعد مرور ثلاثة وثلاثين عاماً على يوم ٢٣/٧/١٩٥٢ . . . ونحن نحتفل بذكرى ثورة يوليو بالرغم من غياب قائدها ورفاقه نتأقش القاهرة الدور الثقافي لهذه الثورة العظيمة .

كان من الممكن أن يمضى هذا اليوم كغيره من الأيام ، تطحنه السنون طحنتاً بين رحاها الضروس ويطويه التاريخ طياً بين طيقاته الصلدة .

وكان من الممكن ألا يتذكر هذا اليوم سوى أشخاص بعينهم ، يتذكرونه لحادث جلل دامهم فيه أو لصرخات طفل وليد انطلقت من رحمه عندما قذفت به بطن بكر عانت مشقة الحمل وعذاب المخاض .

وكان من الممكن أن يمر هذا اليوم ونحن على ما نحن فيه ، نقلب أوراق نتائج العام تلو العام بغير أن يقفز إلى بالنسا أى شيء . . . أى شيء .

كان من الممكن لهذا اليوم أن يكون أشياء كثيرة تتصارع داخلنا مع أشياء أكثر ليخمد الصراع وتنسأها بين زحام همونا وما أكثرها .

لكن يوم الثالث والعشرين من يوليو يأب أن يصبح يوماً من أيامنا البسطة ، عندما هبّ بين أيام وستين طويلة كى يفتحنا ، مصرأ على الزحف إلى الشرايين كى تصونه الذاكرة في أعماق أصماتها . . . إنها ذاكرة الوطن باتساع المدى من الخليج إلى المحيط .



● آخر صورة للمرحوم الراحل جمال عبد الناصر ●

فى هذا العدد

● أدب

□ دراسات

- ١٨ (هوانس بين القنى والنمالي) جيمارى رشيد
٣٦ (الاتيه الأسطوري فى النقد الأديب) د. سمير سيمارى

□ إشباع

- ١٦ (الحلم والقلب) قصيدة - جيد الفتاح شهاب الدين
١٧ (عصافير كفر الشيخ) قصيدة - سمير عبد الباقى
١٧ (نحن الشعراء) قصيدة - د. عبد القادر حمود
٢٧ (حاكمه الكامن كاي - تن) قصيدة - بهاء طاهر
٤٠ (بعد انتهاء الملاي) قصة تأليف ديوان توماس
ترجمة الدسوقي موسى
(الإثنا عشر شهراً) قصيدة فنزائية
للشاعر بان ن ديوان ترجمة إسماعيل سالم

● فكر

- ١٣ (الديمقراطية عند المودودى) د. محمد صدارة

● فنون

- ٢٤ (مع ممرض القاهرة للفتان محمد حجي)
٢٠ (ألوماء) يابونيرت . . . أدوية الحوار الحضارى / هالى الحلوانى
٣٨ (الليل) د. عبد الغفار مكاوى
٣٣ (الحلال سلاطة وبأسلة الرحلة الدموية) حسن عطية
٤٦ (مفتشوا الأسالة والمعاصرة) وجيه وبقيه

● تحقيقات صحفية

- ٤ (ثورة ٢٣ يوليو والثقافة العربية) صهر نجم

● أدياب

- ٣ رؤساء
١٠ (العودة للجلود) د. أحمد عثمان
١١ (حكايات من القاهرة) عبد النعم شمس
١٢ (مناقشات) قصيد عبد نصرة
١٦ (ويلى الشعر) وليد منير
٣٣ (غرامه تشكليه) عمود الحنيدى
٤٣ (حوار مع القارىء)

● لوحات فنية

- ١ (الغلاف) للفتان يوسف سيد
٢ (محاولات الوصول للصر) للفتان محمود إبراهيم
٢ (عزف زاملى) للفتان صهر عبد العزيز
٢٤ (لوحات فنية) من معرض الفنان محمد حجي
٤٧ (الفنان حريه) للفتان البابان فلاديمير تالوى
٤٧ (فوكلودر لسطيف)
٤٨ (خارج القصر) للفتان جوستاف سيمون

فتحي رضوان : الثقافة قبل الثورة مرتجلة

توفيق الحكيم مناقق والعقاد ليس عملاقاً

○ الأستاذ فتحي رضوان

● كنت أول من تولى وزارة الثقافة في عهد الثورة أو وزارة الإرشاد القومي كما كان اسمها عندئذ ، هل دافع لديك هو الذي دفعك إلى إرشادها ؟ وما هي نظرة الضباط الأحرار إلى هذا الدافع ؟ وما هو تأثير هذه الوزارة على الثقافة حتى اليوم ؟
□ أولاً ليس للضباط دور في هذه الفكرة ، كان دورهم هو التثقيف والاستماع والمواقفة أو الرض ، وحينما اقترحت إنشاء وزارة الإرشاد القومي كنت أرمي إلى إنشاء وزارة للدعاية .

● وهل هناك فرق بين الدعاية والإعلام والإرشاد القومي ؟

□ أكثره لفظه « الإعلام » وأقاصمها ولا استعملها إطلاقاً واستبدل بها جملة « الاتصال بالجمهور » لأن الإعلام عملية نصب واحتياج .

● والدعاية هل تركها أيضاً ؟

□ لا .

● إذن لم تطلق هذه اللفظة على وزارتك ؟
□ لأن أول وزارة للدعاية هي التي أنشأها هتلر بلطف صريح « بروجيتا » .

● قصدت وزارة الدعاية جوبلز ؟

□ تماماً ... أما الإعلام فقد أنشأه الإنجليز والأمر يكون وأدعوا أن إعلامها قام كي يعمل للناس معلومات ، وهذه مغالطة فلا توجد حكومة في الدنيا تتلقى مئات الآلاف من الجتهيات من ميزانياتها من أجل إعطاء معلومات للبشر .

● والإرشاد القومي ؟

□ اخترته اسماً للوزارة بالرغم من اعتراض البعض عليه .

● وماذا سبب الاعتراض ؟

□ اعتبر هؤلاء أن الإرشاد نوع من التحكم في الشعب ، وفرض يفرض عليه .

● ألا ترى أن هذه مسائل شكلية ؟

نعم قد نطرح إليها الآن هذه النظرة ، لكن في وقتها كانت هامة . فإذا كانت الحكومة تنشأ وزارة للتثقيف والتعليم فمن باب أولى أن تنشأ وزارة للإرشاد القومي وبخاصة إذا لدينا إرشاد زراعي وإرشاد صحي وإرشاد واجتماعي ، أردت أن أجمع كل هذه الأساليب في اسم واحد ... الإرشاد القومي ، وأردت أيضاً أن أبصر الناس بأمر وحقائق يجب أن تدركها ، وأن يعرف

الناس أشياء لا يستطيعون الوصول إليها من تلقاء أنفسهم ، وهذا واجب على الحكومات بغیر أن يكون القصد من وراثته هو غسيل مخ شعوبهم أو فرض أفكار بذاتها عليهم . ثم حولتها بعد ذلك إلى وزارة الثقافة .

● وماذا فعلت وزارة الثقافة من أجل الثقافة ؟

□ فعلت الكثير وأتمت العديد من الأجهزة للهو
بها ، البرنامج التالي في الإذاعة ... مجلة المجلة التي
خرجت لنا أفلاماً مازال تغطي ... هيئة الكتاب
كدار نشر عظيمة توكب الإبداع العالمي بالترجمة وتعيد
طبع كتب التراث حتى لا تنقطع بنا السبل إلى ماضي
العريق والعالم الأدي الأول للمواهب الشابة في هذا
الوقت والتي أصبحت اليوم قسماً راسخاً والكثير الكثير
يا معشر الناس . أكثر من

● على سبيل ذكر الإذاعة ... هناك رأى يقول : إن الإذاعة أثرت تأثيراً ضاراً على القراءة وهي المنبع الجواد للثقافة الحقيقية فماذا نقول ؟

□ اتنا مع هذا الكلام مادة في الماتة ، لكن الشورة م
 كت تستطيع ان تعلق هذا الجهاض الحطير ، وعلينا ان
 نبرمج الانذابة التلقية من هذه الانذابة ، والتسبلة ، و
 هناك خطأ يسير متوازنا مع البرامج الانذابة ، هذا
 الخط هو تيسير عملية الحصول على الكتاب وطرحه في
 الاسواق بأسماء رمزية في متناول الجميع ، كانت نظرة
 الشورة إلى الكتاب هي نظرتها إلى ربيع الحيزر ،
 أصدرنا السلاسل المختلفة ولا ننسى الملاحق الأملية في
 الجردات والمجلات حتى نتمكن من تصفيتها نقول ، وإذا
 كانت الانذابة لها تأثيرها الضار لكنها تأتيناها النافع
 أيضا ، هذا تحولت الانذابة في هذه الثورة إلى متديعة
 تقيلة بعيدة لملوك الكتاب ، وسأندرك قوة التحور الوطني
 في الوطن العربي في نوبك ، وإن شاء الله

● وما حال الثقافة قبل يوليو ١٩٥٢ وقبل إنشاء وزارة لها ؟
☐ كانت مزعومة .

إذ كانت الثقافة قبل الثورة مرتجلة كما يقول ، فما
تفسيرك لثراء حياتنا الثقافية وازدهارها ؟ لقد خرجت
لنا هذه الثقافة الملهمة معلقة من السنان : توفيق الحكيم
والعقاد وطه حسين بينما لم تخرج لنا وزارة الثقافة بكل
مؤسساتها وأجهزة شؤونها ... ما تفسرك أيضاً في مواقف أحمد كابر
السؤال ... ما تفسرك أيضاً في مواقف أحمد كابر
وقفوا مع الثورة وروحها بها ترجيباً كبيراً في إبداعاتهم
وبعد غياب عبد الناصر الكبر والكل هذا ... مثلاً : توفيق
الحكيم في كتابه « عودة الوصي » ؟

● منافق ٩

□ نعم منافق ، وكل هؤلاء الذين وصفتهم بأنهم عمالقة وأنا اختلف معك في هذا ، كلهم عاشوا في كتب الثورة واستفادوا منها استفادة عظيمة .

● كيف ؟
 □ العقاد مثلاً ، أرجع إلى الكتب التي كتبها منذ ولادته وحتى قيام ثورة يوليو وقارنها بعدد الكتب التي ألفها بعد الثورة يستجد أن كتبه بعد الثورة أكثر عدداً .

● تضرب لنا مثلاً ؟
□ جعية القلم في لندن منذ قرن ونصف مستمرة ،
ما أريد أن أقوله هو أن المناخ العام الفاسد قبل
الثورة كان سبباً في موت هذه الجماعات .

● وفي عهد الثورة أيضاً أغلقت جملات مثل ..
□ «مقاطعة» هل تعتقد أن الثورة ستعيد خلقتنا من جديد ؟ رأي أن هذا دليل على استمرار الاضطراب الثقافي في حياتنا ، والثورة لا تكن خالية من العيوب والأفلاط الثقافية ، لكننا لا نستطيع أن تغفل الاتجاهات الثقافية الجديدة التي قامت في تلك الثورة ، ولا نستطيع أن نترك الاهتمام بالثقافة والإنفاق عليها وتبني مؤسساتها ، فالثورة ليست إنما موصوماً من الخطأ



● ○ الأستاذ محمود أمين العالم ...

□ الثقافة لا ينبغي أن تقتصر على معناها الضيق المتمثل في العلم والأدب والفن ، بل لا بد أن ترتبط الأفكار العامة في المجتمع ، وهي جزء من ما نطلق عليه الأيدلوجيا العامة للمجتمع وتتجسد في فكر الناس ، مشاعر الناس ، أذواق الناس ، عاداتهم حتى ممارساتهم العملية أرواحا تستعطن الثقافة .

الأحداث ؟ وما هو أسلوب أصنام ؟ وكل هذه الأشياء .

- وكله يكون للثقافة استبطان ؟
- ما ضرب لك مثلاً ساذجاً ، الرحلة الأولى تجربنا أن مشروعا عطياً كالسيد العالي هو مشروع عمران بينا أراء مشروعا يستبين رؤية ثقافية هامة .
- كيف ؟

□ لأن هذا المشروع صاحبه فكر تخطيطي وعقلي تخطيطي ، وقدره علمية تكشف لنا أن الإنسان قادر على تحويل وتحريك الطبيعة ، كنا شاهد العمال صمادة وفلاحين ، وهم يتحولون إلى عمال مهرة ، يعملون تكنولوجيا العصر ويشركون مشاركة فاعلة في حياتهم ، وكلنا شاهد كواد عمليه من أساتذة وخريجي كليات الهندسة والعلوم يساهمون جميعاً في هذا العمل الضخم ، بالتالي ستكون لديهم ثقافة وسوف ينتفعون ، وعلى هذا الأساس فكل مشروعاتنا الحضارية التي تحفلت في ظل الثورة استبنت رؤية ثقافية تختلف اختلافاً جذرياً عن الرؤية الثقافية التي كانت سائدة قبل الثورة وأفضد السيادة الرسمية ، فقد كانت هذه الرؤية - قبل الثورة - تشلل قبل نهار باتنا بلد زراعي وب - خلاها عيشة الفلاح ، وأخضر يا مصر يا بلدي ، وكانت تخضعنا لنسوق السائلة التي نقرر انكادها ونسديدها على المجتمع المصري كله ، لكن هذا لا ينفي أن ثقافة شعبية كانت تقدم وتكافح هذه الثقافة الرسمية .

● هل هذه الثقافة الشعبية هي التي سادت رسمياً بعد تولي ثورة يوليو مقاليد السلطة ؟

□ نعم ، وأصبح هذه الثقافة مفاهيم الثقافة الشعبية كسلام والاستقلال .. التقدم .. العدالة الاجتماعية .. الديمقراطية .. العدا للاستعمار والصهيونية ، لقد است هذه المفاهيم رسمياً بعد يوليو ١٩٥٥ لا يكتفي الكتاب المعادون للسلطة كما كانت الحال قبل ذلك ، إن التغيير الثوري الاجتماعي الذي حققته ثورة يوليو في الأبنية السياسية والاقتصادية والنشرية والاجتماعية تضمن بين ما تضمن تغييرات جذرية في البنية الفكرية والثقافية العامة للمجتمع .



● سيد الدين محمد ●



● سيد الدين محمد ●

● وماذا عن المفهوم المحدود للثقافة ؟

□ أيضاً ستجد تغييرات شديدة ، فهذه المشروعات الثقافية الكثيرة التي تمت في عهد الثورة تمثي أكاديمية الفنون بمختلف معاهدها .. اعداد الكوادر الفنية رفيعة المستوى سواء بالدراسة في الداخل أو من خلال بعثات إلى الخارج .. ازدهار المسرح المصري في الستينيات وهذه المواجه التي حلت على مناهلها .. أن تصبح الستيا عظمة وأن تشرف عليها الدولة .. نظرة الثورة إلى الكتاب .. التغير في برنامج الأهرام الدراسي وتطوير مناهجه لتدخل الدراسات العلمية الحديثة جنباً إلى جنب الدراسات الدينية لتكوين صيغة ثقافية جديدة بدلاً من أن تقلل الدراسة في الأهرام على حافة في العصور الوسطى .. التغيرات في برامج التعليم في كل مراحلها فضلاً عن مجانية التعليم إلى أضافت قوى جديدة من أبناء الشعب فلتت حرمة طويلاً من حفا في التعليم والمعرفة .. تطوير وتحديث برامج الإذاعة وإنشاء التلفزيون بغض النظر عما وصل إليه اليوم .. كل هذه الأبنية الثقافية أصبح لها مصيوتاً يختلف اختلافاً جذرياً عن مضمونه السابق في عهد ما قبل الثورة ، ويظهر أن هذه التغييرات تمت في دفعة واحدة .

● وما هي المراحل التي سارت عليها هذه التغييرات الجذرية ؟

□ فقد بدأت الثورة بطرح شعاراتها الست ثم جاءت فلسفة الثورة وعندما تمت الثورة ، وتطورت في ٥٦ بعد تأميم قناة السويس تمجد هذا التطور في دستور ٥٦ ثم ظل هذا التطور يتصاعد ، فاليقوت وقوانين يوليو الاشتراكية وبلهاها الوحدة مع سوريا والتأميمات والتعليلات في قانون الإصلاح الزراعي وبيان ٣٠ مارس ٦٨ ، كل هذا التطور في توجهات السلطة الناصرية سياسياً هو بالضرورة تطور مفهوم الثقافة ، ولو عقدا مقارنة بين الشعارات الست وبين لفظة الثورة مردوداً بالياتق الوطني وحتى يتي ٣٠ مارس نلاحظ مدى التطور الجذري الذي أشرت إليه ، فاليقد العربي والقمي ظهر في دور ٥٦ عندما نص على أن مصر جزء لا يتجزأ من الأمة العربية ، وهو ما يؤكد كلامي بأن مفاهيم الثقافة الشعبية قبل يوليو هي بدرجة كبيرة نفس المفاهيم التي تبنتها ثورة يوليو ، فاليق

القمي كان موجوداً قبل الثورة ، كان كالمير المتضفي والذي سرعان ما تتجرت بتاييمه على ألبدي الثورة .

- إذن ثورة يوليو قدمت رؤية ثقافية ثورية ؟
- ليس معنى ما أقول أن ثورة يوليو قدمت رؤية ثقافية شتى وكاملة ، فقد تواجد داخل الثورة عقيد والصراعات والتناقضات والتوازات غير التوازنة والتوفيقية التي تحرص أحياناً على الموازنة بين أشياء عتلفة .

● هل أثرت هذه الصراعات على رؤية ثورة يوليو الثقافية ؟

□ في رأي أن فلسفة يوليو كانت دائماً تتغ على هذا الموقف التوفيق ، ولقد كان القائد عبد الناصر أكثر عناصر يوليو تحفياً وتجاذراً لهذه التوفيقية من أجل مزيد التطوير والتجديد ، فلي كل مرحلة من مراحل الثورة كان عبد الناصر يغير ويطور ويغير من هذه الصراعات ، لذلك وليس لأي شيء آخر استمر عبد الناصر في أكثر من سطفا وما أكثر من تنصنر ما أكثر من أضيف إلى يوليو في مراحلها المختلفة ، فقد استطاع عبد الناصر وكليل من حوله أن يولجروا خبرهم العملية ويحولوها إلى بلورة نظرية ليواصلوا الطريق في تطور مستمر ولا يستطيع أحد الآن أن ينكر بأن مفاهيم يوليو تبدلت بعد رحيل كائها ، فلم تعد كلمة الاستعمار قديمة ليجبة كما كانت ، وأصبح صديق الأسس هو عدو اليوم وعدو الأسس هو صديق اليوم .. أين هذه المفاهيم في قاموسنا اليوم ، لم تصبح .. تلاشت وتغيرت كلسراب ولم تعد ثقافة يوليو هي الثقافة الرسمية .

● تقول بأن الرؤية الثقافية السائدة الآن اختلفت عن الأس ؟

□ نعم .

● وكانت الرؤية الثقافية الشعبية قبل يوليو تختلف عن الرؤية الثقافية للسلطة ؟ ثم جاءت يوليو وتبنت مفاهيم الرؤية الثقافية الشعبية ؟

□ نعم .

● فإدور للثقافة إذن ؟ ألا ترى معنى أنه كان دائماً رد فعل ؟

□ لا ، كان المتفوق دائماً عاملاً فاعلاً ، في المرحلة الأولى الثورة يوليو ولقب كثير منهم موقفاً سلبياً ، لكنه كان في ذات الوقت موقفاً إيجابياً .

□ إجابي وسلي في آن واحد ؟

□ أقول لك : عند بداية الدهشة لم يكن الوجه الوطني الديمقراطي لثورة يوليو واضحاً ، واستولى شعور عام بين المثقفين أن الثورة جاءت كي تستبدل مثلاً قديماً هو الإنجليز بمحتل جديد وصديق هو الولايات المتحدة الأمريكية ، وكلنا نذكر دور كاتري .

● وكيف يسود هذا الشعور بينا الثورة تملن قانون الإصلاح الزراعي بعد أقل من شهر ونصف من قيامها ؟ ألا يكن هذا القانون مؤشراً بوضوح هو يوليو الوطني الديمقراطي على حد قولك ؟



□ لا يمكن يا سيدي، لقد ساعدت أمريكا الشاه أن يفعل إصلاحاً زراعياً في إيران... فهل هذا الشاه وطنياً ديمقراطياً؟ وتم الإصلاح الزراعي في كثير من البلاد قبلنا وبمساعدة أمريكا أيضاً، كان الهدف من هذه المساعدة الأمريكية هو طرد الرعاكسات المالية الإقطاعية الضخمة، وتنمية الطبقة الوسطى في الريف وبالتالي زيادة «برجوازية» الريف، لتزويد الإنتاجية ولتسوار المواد الخام ولتعزيز القوة الشرائية، وإن كان الإصلاح الزراعي يمكن أن يتم في إطار برجوازي ما لم يرتبط بحركة تصحيحية، وبضخيم البنية الاقتصادية والسياسية للمجتمع، هذا تغلب المثقفون الثورة في مرحلتها الأولى بغير حاس، والإصلاح الزراعي عندما أسلمته الثورة حتى إن كان مؤشراً متقدماً، نظر إليه المثقفون على أنه مؤشر برجوازي أكثر من كونه مؤشراً ثورياً بغيره تقديمه التي لا تنكر.

● ماذا غير الإصلاح الزراعي؟

□ هناك ظواهر أخرى منها: الموقف الديمقراطي وإلغاء الأحرار.

● حتى إن كانت هذه الأحزاب فاسدة؟

□ ليست السلطة هي التي تحكم عمل الأحزاب بالفساد، الجباة، الجباة، وحدها الفاسدة على هذا الحكم، كان من المفروض أن تترك الثورة الصراع الاجتماعي، لكنها لم تفعل، منذ البداية أمت الصراع الاجتماعي وسيطرت عليه وانفردت بسلطة القرار من أجل، كان قراراً لصالح الجباة لكنه كان أيضاً بدون أن تشارك في صنعه.

● لكن في حقبة الثورة نظرية جاهرة كي تطبقها، لقد اعتمدت على الواقع؟

□ هذا قلت ليا سيدي أن عبد الناصر كان أكثر عناصر يوليو تجاوزاً لتوليبيته من أجل مزيد من التطوير والتجديد.

● بقي زال شعور المثقفين أو قال تحفظهم على الثورة؟

□ بعد أن اتضح الموقف الوطني في ١٩٥٦، ووجد المثقفون في حكومة يوليو حكومة ثورية تصادى الاستعمار والصهيونية، التصحوا بها وحلوا السلاح، ولن يألف إذا قررت أن المثقفين دخلوا يوم سيدي قبل قوات الثورة، وأن المثقفين هم الذين هموم البلاد بعد انتهاء الحرب، وأن المثقفين انطلقوا بعد ذلك

لأداء دورهم الفاعل في إزاء الحياة الثقافية في مصر والعالم العربي يثنى إبداعاتهم وأحدثوا فتحة ثنائياً لم تشهده من قبل.

● إذن فقد التحم المثقفون مع حكومة الثورة بغير أن يسود شعور...؟

□ «مقاطعة» لا لا يستمر هذا التلاحم، فقد ساهم المثقفون بنقد بعض الإجراءات اللاديمقراطية سواء سياسياً أو بكتاتيبهم الرمزية، وأذكر أن وقتت أمام واحدة من المحاكمات التي تمت في ١٩٥٩، وتحدثت في ٩٩٪ منها عن عبد الناصر تحميداً وتأييداً وحماية ونقداً وتحدثت عن الديمقراطية من أجل عبد الناصر، ومن أجل المشروع الوطني الديمقراطي الذي يتبناه عبد الناصر، وقلت نحن نعرض على انعدام الديمقراطية ونزرى أن قضية الديمقراطية قضية مهمة، ونحن مع الوحدة المصرية السورية من أجل وحدة عربية شاملة بالرغم من أن الأناهم الموجه في ضدها هو أنني ضد الوحدة، ولن أنسى أن يدي هي التي كتبت بيان الحركة البصرية المصرية عن الوحدة دهنياً وتأييداً علمياً لها، وكتبت في هذا البيان أيضاً أن الوحدة لا ينبغي أن تعيق علينا من «براشوت»، ونحن نؤيدها على شكلها الحالي على أن ندعمها، عندما يرتبط العمال في مصر بالعمال في سوريا والفرانكو هنا بالفلاحين هناك والمثقفون بالمثقفين في مجتمد التعامل الجباة، كان المثقفون في هذه الفترة يرون شعراً تتخله خطاً لنا وكنا نسميه شعراً «التأييد التلوي»، لأن النقد هو حركة المجتمع وبخاصة إذا كنا نقصد هادفاً من أجل تحطيم الصناعات، ولا نستطيع أن أنفي أنه كان يوجد من يهدم الثورة.

● ومن هم؟

□ حركة الإخوان المسلمين بالرغم من أنها لم تلغ عند إلغاء الأحزاب، فقد كان عدواً شديداً لشبكات وشبكات الثورة التثويرية.

● لها ما تكن جزياً؟

□ كان معروفاً أن نشاطها سياسي أكثر منه شيء آخر.

● لكن المثقفين عدوا إلى التلاحم مع الثورة من جديد؟

□ نعم عدوا إلى التلاحم، ولكن هناك نقصية في قلها فيها وحسب وأقولها الآن، كان ينبغي أن يكون موقفنا القلبي أقوى مما كان عليه، فخر من الفترات، غالباً في قضية الديمقراطية، ولأننا وجدنا أنفسنا أمام تناقضين، تناقض رئيسي يتمثل ضد الاستعمار والصهيونية، وتناقض داخلي بين السلطة والجباة وهو التناقض الخاص بقضية الديمقراطية في هذه الفترة فليكن التناقض الرئيسي وأغلقتنا التناقض الداخلي حتى سكننا نائلاً، وكانت هذه نقصية، إن خرجت هذه السنوات الطويلة من عمري ترشد الآن، أنا لا أجعل أبداً هذا التناقض الداخلي على حساب التناقض الرئيسي، بل كان يجب أن يكون التناقض

الداخلي وقوداً كي يشتعل التناقض الرئيسي، وعندما افقتنا هذا، افقتنا النظام روح النقد، وإن كان عدد من المثقفين متهمين بالقصور تجاه يوليو، فإن ثورة يوليو شأها تصور تجاه المثقفين.



نعمان عاشور :
ثورة يوليو
تعبير جديدي عن الشعب

● الكاتب المسرحي... نعمان عاشور

● ثورة ٢٣ يوليو لم تقم بها مجموعة الضباط الأحرار، فالثورة جاءت كتعبير حماسي واشتعل وطيفه في البلاد منذ نهاية الحرب العالمية الثانية، فخل في حركة ثقافية ضمت عديداً من الكتاب والمبدعين، هذا كان من المطلق أن تتنازع جوع المثقفين والتي تشكلت وعيها في الأربعينيات إلى جانب الثورة بوصفها المطلق الوحيد لما كان يتطور في تفكيرهم ويحصل داخلهم وجدانهم من قسم وطموحات.

● إلى أي مدى تطابقت أهداف الثورة المعلنة في شعاراتها مع طموحها المثقفين؟

□ هذه الأهداف التي أعلنها الثورة كشعارات هي نفسها الشعارات التي كان تنادي بها جوع المثقفين خلال الأربعينيات، فكان الثورة والحال كذلك جاءت لتصدق على هذه المبادئ وتحقق منها الكثير، ومن هنا نشأت نقطة الالتحام بين الثورة والمثقفين، ولقد كان التصامح حقيقياً، والخلاف الوحيد هو الصراع الذي خاضه المثقفون من أجل تحقيق الديمقراطية وعدم العودة إلى حكم الفرد، مما خلق كثيراً من العداء بين الثورة والمثقفين في مراحل الثورة الأولى.

● وإلى أي مدى لى المسرح معالم التغيير الذي أحدثته الثورة؟

□ كان المسرح هو المثير الثقافي القوي الذي صاحب قيام الثورة، تبدي ذلك واضحاً في عمره من مسرح السنينيات خلال دعوته إلى تعميق العدالة الاجتماعية والاندفاع نحو بناء المستقبل على أسس ديمقراطية، وعندما أصدرت الثورة في بداية السنينيات القوانين الاشتراكية كإشارة جديدة للنضال، كان التصامح المثقفين بها تتصامحاً قوياً إلا أن هذا الالتحام لم يدم طويلاً إذ تضرع طريقه بحدوث نكسة يونيو ١٩٦٧، كانت النكسة حداً فاصلاً بين أحلام المثقفين في الثورة والثورة ذاتها.

● هل تقصد تحمل المثقفين عن الثورة ؟
□ لا أقصد هذا ، لم يتحمل المثقفون عن الثورة وحاولوا تصحيح المسار نحو الديمقراطية وتدارك عواقب الخيبة ، وهو الشيء الذي لم يتحقق .

● لماذا ؟

□ لغياب عبد الناصر المفاجيء في سبتمبر ١٩٧٠ .

● إذا كان المسرح لم يندأ الثورة من أجل التغيير من طواغيت منه ، فما دوره تجاه المسرح في الأنظار العربية خاصة وأن القومية العربية واحدة من فاعلات ثورة يوليو الرثيضية ؟

□ لم يكتب المسرح المصري بدوره داخل مصر ، بل امتد تأثيره إلى سائر أقطار الوطن العربي ، وأنتشأ المسرح المصري عديدا من الفرق المسرحية العربية من أرباشا الذين تحتفت لهم القاهرة معاهد الدراسة المسرحية بما في شتى معاهد الفنون ، كذلك ساهم الفنانون المصريون وعلى رأسهم الفنان الكبير زكي طليمات في إقامة كثير من هذه المعاهد العلمية لتدريس المسرح كعلم له أصوله وقواعده ، كان ضروريا أن يلتفت أبناء الوطن العربي حول أبناء مصر بعد أن نهضت فيها الحياة بقيام ثورة يوليو .

● قلت إن المثقفين لم يتخلوا عن الثورة وحاولوا تصحيح مسارها ولم يتسن لهم ذلك لغياب عبد الناصر ، فما تفسيرك لخروج كثير من المسرحيين خارج مصر بعد غياب عبد الناصر ؟

□ خطا ارتكبه هؤلاء في حق مصر ، ليس كفاحاً أن تخرج من الجذور وهي في أشد الحاجة إليها ، لقد ظلت تنمو مع دخول التليفزيون المصري من ١٩٧٠ - ١٩٨١ ، ومع هذا لم أفكر لحظة واحدة أن أجرح مصر منها .



صلاح عيسى :
الوحدة العربية كانت
فكرة نظرية حققها يوليو .

● الأستاذ صلاح عيسى

● أعرف بنك الموضوعية في كتابك ، ولكنك واحد ممن اعتقلتهم ثورة يوليو .. فهل لك أن تنحي جانباً النظرة الذاتية ، وتحدثنا عن الدور الثقافي لبوليو بالموضوعية التي نلتمسها في كتابنا ؟

□ أولاً وقبل كل شيء ، فأنا أحفظ على ذكر الناحية الذاتية ، لأن ثورة يوليو ظاهرة ضخمة في حياتنا وفي تاريخنا وتبدو أي مسائل ذاتية بجانبها أشياء تافهة



● صلاح عيسى



● صلاح عيسى

لثورة يوليو وكماوكية لها ، كل هذا خلق واقعاً أحدث بدوره تقارباً أخذ شكلاً دستورياً في دولة الوحدة الأولى بين مصر وسوريا وبمعاونة الجاذبية غير السبوتة التي أحاطت بها الجماهير العربية رعيها جمال جيد الناصر ، لقد كان عبد الناصر يجسد مبدأ أصيلاً من ملاحم الوجودان العربي الموحد وكان مؤثراً في الظاهرة السياسية المحلية والعربية بغض النظر عن وجود دولة الوحدة أو عدم وجودها بعد فشل التجربة .

● لا أريد أن أقاطعك : ألا ترى أن حديثنا قد تطرق إلى أشياء أخرى ؟

□ إن حديثي موجه إلى الثقافة ... الثقافة باعتبارها محورا لتطور الفكر الاجتماعي والسياسي ... ولا بأس من أن تشترك في أمثلة تتعلق بسياجونيوب الأخرى سواء في الفن أو الأواب كتطبيقات وليس باعتبارها وحدها في الثقافة ، وحتى لا نطعن كثيراً فإن قضية الثقافة لم تقبل أولوية مهمة للثورة في بدايتها ، وذلك لأسباب جمة من ظاهرة تكونت سلفاً وكما سبق أن قلت في الأربعينيات من هذا القرن ، لقد وجدت التيارات الأدبية والثقافية والفنية التي برزت في الخمسينيات والستينيات فرصتها الطموح في الثورة ، فكان أن أبدعت وأعطت الكثير ، وظهر لنا عبد المعطي حجازي وصلاح عبد الصبور ونعمان عاشور وسعد الدين وهبة وحتى نجيب محفوظ ، لقد وجد هؤلاء وغيرهم كثير ضلالتهم في ثورة يوليو لأنها عبرت بالقام الأول من ذاته هو وطموحاته هو في وطنه المستقل .

والآن

ألا تشير كل هذه الأسئلة وكل هذه الإجابات شيئاً عن الدور الثقافي لثورة ٢٣ يوليو تكون قد أعملته في رزمة النداء ، وهل هناك من يواصل معنا الحوار ، ليضيف أو يصوب لنا ما يراه في غير مكانه وبخاصة أن كثيراً مما قيل يحتاج إلى تصويب ●

للغاية ، أما عن السؤال فمن الصعب جداً أن نحصر النتيجة بمعادلة حسانية ، هل هي إيجابية أم سلبية ؟ إن النتيجة إيجابية إلى أبعد الحدود ، فلقد أعطت ثورة ٢٣ يوليو مردودات عظيمة في صورها المادية والقائمة على أن الثورة كانت في مرحلة قهرها الأول نقطة لقاء التفت عندها مجموعة من التيارات الفكرية والسياسية والثقافية التي نشأت في الأمة في الفترة ما بين بداية الحرب العالمية الأولى وبهاية الحرب العالمية الثانية .

● فترة الأربعينيات ؟

□ في هذه الفترة بالذات ، حدث نهوض قومي حل مختلف أقطار الأمة العربية ، وتولد نزوع جماهيري وشعبي عام للتخلص من الاستعمار سواء كان تركيا أو إنجلترا أو فرنسا أو إيطاليا ، جانب آخر أن ثورة يوليو وما يكن أن تطلق عليه ضمير يوليو أو وظيفتها العامة قد تجاوز الضباط الذين قاموا بها ، وتجاوز حتى وعيهم الذاتي ، كي يتشكل المشترك العام في وعي عام كان موجوداً في الأمة في ذلك الوقت ، واعتقد أن ثورة يوليو حققت في مجال الفكر السياسي بالذات ثلاثة من الفئات الهامة جداً هي

● لاحظ أن موضوعنا هو الثقافة عند ثورة يوليو ؟
□ وأنا لا أعتقد أن خروجاً حدث من عن موضوع الثقافة .

● ما هي هذه الفئات إذن ؟

□ أولاً : الموقف المحدد والواضح والأكثر راديكالية من ظاهرة الاستعمار والتبعية .

ثانياً : إدراك ثورة يوليو لطبيعة الاستقلال الوطني الحقيقي ، فليس الاستقلال الوطني هو التخلص من قوات أجنبية فقط بل انتزاع للسوق القومية من أيدي الرأسمالية العالمية ومحاولة بناء نموذج للتنمية المستقلة يكون خطاً أساسياً للدفاع عن هذا الاستقلال ،

ثالثاً : وهي أهم الفئات الثلاثة ، وأقصد قضية الوحدة العربية ، فقد ظلت فكرة القومية العربية والوحدة العربية فكرة نظرية عبر زمان بعيد ، ولم تنهيا ظروف التحول بها إلى حركة ثم إلى دولة إلا حين استطاعت ثورة يوليو بالتعاون مع مجموعة الثورات العربية التي تلت قيامها في الوطن العربي ، كرد فعل

الفراغ المفقود

د. أحمد عثمان

لا يحتل هذا المكان المكان المكنس بالناس والمواصلات . وبعد قليل استوعبت الموقف وتفهمته فبالحية نادرة فهم المشولون أنه لا ذنب هؤلاء الصبية ، ولا فأن يذهبون لقضاء وقت الفراغ ؟ ونحن مع ذلك لا نعتب على الحكومة التي لم توفر لهم سلطات ونواذى الممارسة الألعاب في كل حي (بغض النظر عن الأحياء الراقية التي بها نواذى رسم العضوية فيها ألفا دولار أمريكي !) . نحن لا نعتب على الحكومة لأنها مشغولة ببناء مساكن نؤوي هؤلاء الصبية ومدارس تعلمهم وعلمنا جميعاً أن نفكر في طريقة متحضرة لشغل وقت الفراغ .

حقاً . . قل لي كيف تقضي وقت فراغك . . أخبرك من تكون . هذا معيار يصفق على الأفراد والشعوب فصالح الأسلوب الذي تتسل به وتلهم من صلاح حياة الجسد والعمل نفسها .

بل إن التأثير إيجابياً وسلباً متبادل بين هذين الجانبين للحياة . وهنا نتذكر المبدأ الرومان القديم و وقت الفراغ بشئ من الوقار - Otium Cum dignitate)

من الناس من لا تسمح لهم ظروف العمل بوقت للفراغ - ومن المؤكد أن صعوبة المواصلات عندنا تاكل كل وقت الفراغ ويجزأ كثيراً من ساعات العمل نفسها . وناهيما بما تفعله الطواير للراحة والمضطرة أمام التناوبات الاستلاكية . وما لا شك فيه أن نمط الحياة الذي لا يعرف للإنسان سويحات الراحة والاستجمام أو التامل يعد نمطاً متلفاً ، والمغرب أن بعض الناس لا يهجم للإمكانيات ولكنهم لا يعطون لأنفسهم فرصة للانقطاع الأنفاس . فهم غارقون في أعمالهم دون توقف مما يؤثر على صحتهم الجسدية والنفسية ، وهذا بدوره ينعكس سلباً على مستوى أدائهم . وللملك ينبغي علينا أن نحترم مواهبنا الراحة ، احتراماً لمواعيد العمل . ولتسلي ونلهم في وقت فراغنا بالحماس نفسه الذي نحارب به أعمالنا . ومن يفعل ذلك سيحرم وقت راحة الآخرين وسيوفر لهم سبل الشعة كالماء ذلك .

وإذا أردنا أن نعرف أهمية أن يكون لدينا وقت الفراغ لنقرأ ما يحكي هيرودوتوس عن أحد أجدادنا المصريين القدامى أي أما زيس حيث يقول أبو التاريخ (الكتاب الثالث : ١٧٣) :

« ولقد اتبع النظام التالي في إدارة أعماله . كان يعرف جهة ما يعرض عليه من أمور من الصباح الباكر حتى ساعة انتهاء السوق ، وبعد ذلك كان يشرب ويشاكي لعمده مازحاً معهم ، وكان يعش ويلهم ولا تضايق أضفاده من تلك التصرفات لأموره فالتين : أنها الملك إنك لا تحكم نفسك بالانضباط ، بل تسوقها إلى غاية الانحطاط . وإنه لأولئك أن تجلس في جلال على عرش مهيب وتدير شئون . المملكة طوال النهار ، وعندئذ يدرك المصريون أن حكمهم رجل عظيم وتكون ذا سمعة طيبة . أما الآن فإن ما تفعله لا يليق بملك على الإطلاق .

المصري في أحسن حالات انضباطه ، لقد أقاموا مباراة لكرة الشراة ، وكانت مباراة منظمة تنظيمياً جيداً وحافلة ولا تقل ضراوة عن المباريات في كافة الحارات المصرية . وكم من مرة انطلقت صفارة الحكم فاختلطت بصفارات رجل المرور وعساكر الانضباط وعصلى التذاكر بالمواصلات . وفي انسجام منقطع النظير امتزجت صفارات المشجعين فرحاً بتحقيق الأهداف الرائعة مع صفارات ركاب الأتوبيس الذين فاتهم الحطة أو المحطات السابقة .

وفي لحظات ، قلبت الأمر في ذهني وعجبت كيف لم يوقف المشولون عن الانضباط هذه المباراة التي

في عز نشاط وجوية حركة الانضباط بالشراة المصري ، أي عندما ولدت الفكرة المبكرة وانطلقت إلى حين التنفيذ الفعل كنت أسير في قلب العاصمة أي قرب ميدان عابدين ، هناك عند ملتقى طرق يقال له ميدان وهو ليس كذلك ، لأنه ضيق المساحة مكتظ ونجته بنايات شامخة وتصيب فيه أوامر عبر ستة شوارع على الأقل ، فالت غرى في هذه المساحة الضيقة كل أنواع الظل البري بما في ذلك الترام . وفي وسط هذا الذي يسمونه ميداناً قطعة ثلاثية مرصوفة بالبلاط ، من الواضح أن الهدف منها هو فرض الأتاشيك بين المركبات المتدفقة من وإلى كل صوب . بيد أن الصبية قد استغلوا هذه المساحة الثلاثية المرصوفة استغلالاً مثيراً للشراة



حكايات من القاهرة

عيد النعم شميس

ثورة ١٩١٩ .. ثم زالت وضاعت عندما وحل
فرسانها .. وأصبح أسبلة اللغة العربية ل
الجامعات لا يسرفون كيف يتسرفون العربية
ولا حول ولا قوة إلا بالله .

عدك ح كل هذا حتى لا تأمل .. وتذكر أن
مباراة الفصاحة كانت أعظم مباريات الجبل
المحلى .. وقد اشترك فيها شمسره وأندبه
وصفيون وعامون .

كان حافظ القفاة على رأسه طربوش وفوق
الشارب .. وقد ساء الطراد صناعية الشعر
الحديث .. والترح لتجربيل فصاحده على
أسطوانات يسجلها بضمه .

وكان له حين ذلك الحفلين من الأباه حين
يضعده ليشام الكلام تكيا .

وكان مكرم حبيب ملك البلاط القيصري
ساجات المحاكم ، أو توفيق دياب لقد كان ملك
الكلام من أهل الصحافة .. وكانت يته وبين
شوقي مودة روحية هائلة .. حتى أن أمير الشعراء
أضمر آخر صفات حياته ل مكتب توفيق دياب
بجريدة الجهاد ، فك رب سيارته إلى كرمه ابن
جراه في الجزيرة .. وبعد ساعة واحدة فاجت
زوجه .

شوقي هو الذي كتب شعار جريدة الجهاد ..
وكان بيتا من الشعر قاله أمير الشعراء :

قف دون وأيكأ إلى المسيلأ مجاهدأ
إن أحياءه عقيدة وجهاد

كانت القصصات أعظم قيم الكلام شمسأ
ونثأ .. أمأ أو صيحة أو مرألة أمام المحاكم أو
خطأ في المساجد أو من فوق المنابر .

وذاق يوم فربم أحد شوقي من الرضم بعد
زغلول فاضلأ الرضم شوقي ونهب إلى كرمه
أين هان ليصالح أمير الشعراء .. وانتفض لها
صورة وها في القفزة بما لتعز في الصصف ..
هل عرفت فانا الفصاحة أعظم قيم الكلام ؟

كان يحلو له أن يخرج من
مكتب رئيس التحرير إلى القفزة
يلعب خطايا بين جوع الشباب .
وكان هؤلاء الشباب يحسون

سماح الخطيب القفوة عمدة توفيق دياب أكثر من
جهنم قرامأ .. بإلات صاحب رئيس تحرير جريدة
الجهاد .

رجل متوسط القفاة على رأسه طربوش وفوق
عينه منظار .. يجيل إليك أنه من سواقلي
الدواوين الذين وصلوا إلى الدرجة الرابعة في
ذلك الزمان . فلامم أندية هاهنا هم بكوات
ولكهم بين بين .. ولكنه حين يقف في قفزة
جريدة الجهاد ويتكلم .. تنمحي صورة المورف
وتقفز صورة الخطيب .

عاش توفيق دياب في عصر الحياه الذين كان
استخدام سعد زغلول .. وليس إنه كان يتنقل
الكلاب كالأبأ أو يقرب بيالته من الكلاب ، فلم
يبتعد من هذا الحرف ، كما ابتعد وأصل من طناه
عن حرف المرأ إلى كان يتعلمها ياه .

وقيل إن كالف سعد زغلول كانت أنطق
الفقالت حين تقرب من الكلاب ويقول : لاني
قوى القفوة والألمة فوق الحكومة وهي علة فيها
ست كلمت وهي للكلاب وكانت خطاطة .

وتعلم مكرم حبيب الخطاية من رضمه سعد
زغلول ، حتى إنهم لفتوه بابن سعد وكان خطاي
عجز له الخبير ولقي إنه كان يحفظ القرآن ويرثه
تربلا .. وليس هذا غريبا منذ الفصاحة البدهة
من العرب للسبعين .. فقد كان الشيخ تافس
البرازيلي اللاتيني الشهير يحفظ القرآن ويحفظ طويلا
لشقي .

كان توفيق دياب من هذه الفئة من الحطياه
الفصحاء الذين لا يل إلا الإنسان مسامحههم ، وقد
اختاره أمير الشعراء أحد شوقي لإلقائه فصاحده
كما اختار على الجليلي أيضا .. وكان من الفصحاء في
عصر الفصاحة الحديثه التي ظهرت في مصر بعد



فرد عليهم أمازيس بما يلي : إن أصحاب الأقوال
يشدونها عندما يحتاجون إلى استمعاعها ، وبعد
استخدامها يخرجون لأنها إذا بقيت على الندام
مشدودة ، انطعت فلا يمكن لهم أن يستخدموها عند
الحاجة وتلك طبيعة الإنسان أيضا إذا ابتغى الجدل دائما
ولم يسمح لنفسه بالهوى ساعة فإنه - دون أن يدري -
يصير خطا أو ممتعا ، ولما كنت أعرف ما أقول فاني
أفرد من وفق جزءا لكل من الأمرين .

وأسلوب تسجية وقت الفراغ يختلف من شخص إلى
آخر لأنه يعكس مستواه الاجتماعي والاقتصادي
والثقافي . وحتى لو تشابهت الظروف نجد لكل فرد
مزاياه الخاصة في تفضية وقت الفراغ ومن أرقى
الأساليب في استثمار وقت الفراغ ، هو ما يشير إليه
الفيلسوف الروافي سينيكا في مقال له بعنوان « عن
وقت الفراغ » حيث يقول : « ما أصل أن يتفرغ المرء
لصحه أفضل الناس (يعني المؤلفين) إذ تناح له فرصة
اختيار النموذج الذي يروقه ويمنعه في حيلة ؟ حقا إنها
منته لا تحظى بها إلا في وقت الفراغ » .

وإذا كان أ يقول مؤسس الأبيقورية يقول إن على
الرجل الحكيم ألا يشترك في الحياة العامة إلا عند
الضرورة وأن يتفرغ للتمتع والطعامية . فإن مؤسس
للمدرسة الرواقية زينون ، على العكس من ذلك ، يركز
على أهمية أن ينغمس الحكماء الروافي في الحياة العامة
فلا ينجس عنها إلا مضطرا . ومن الطبيعي أن يتبع
سينيكا تعاليم استاذة زينون . ولكنه ينبغ على
المهتمين في أعمالهم من الهد إلى اللحد . ويجعل الفرد
منهم أول من يجد لله وقت الفراغ لكي يوت فيه !

وفي هذا السياق يفسر سينيكا المقولة الرواقية
السريرية « العيش وفق الطبيعة » (ad naturam vivere)
بأن الطبيعة خلقتنا - على حد قوله - بالمشية
(vivete) لتسمح لنا أن نضيع فيها لسر أوقارها والإعجاب
بجمالها وتكاملها . وهذا أسلوب آخر راق وشعر
لفضاء العطلات في السياحة . يقول سينيكا :

« ومن ثم : فاني أحيش وفق الطبيعة عندما أسلم
نفسى لها تماما ، فأكون في التينين بها ، والمحاشين
لها . ها هي الطبيعة نفسها قد استهدفت أن أمارس
جائتي الحياة أي أن أعمل (agere) . » وأنا بالفعل
أسامرس اللاتين لأن حياة التامل عندى لا تخلو من
العمل .

وأكثر من ذلك يعترف سينيكا بأنه لا وجود على
أرض الواقع للمبدئية الفاضلة المتوافقة مع طبيعته
الحكيم الروافي ويضيف قائلا :

« حيث إن هذه المبدئية التي نعلم بها لا وجود لها فإن
وقت الفراغ يصبح ضرورة ملحة بالنسبة لنا جميعا ،
لأننا نضنع فيه مالا يمكن أن نصنعه بكنى وميلة
أخرى ..

لا يعب في أن تسئل وتلهو .. هذا حقا .. أما
واجبتا فهو أن نؤدى أعمالنا على غير وجهه وأن نستمر
وقت فراغنا فيها لا يضر أنفسنا أو يؤذي الآخرين . »

تنشر القاهرة ، تعليق الأخ فتحي عبد نصر ، من رام الله في الضفة الغربية المحتلة ، على ما كتبه الدكتور عبد الحميد إبراهيم في العدد الثامن عشر من المجلة . . لأن القضايا التي أثارها الأستاذ محمود أمين العالم ، ورد عليها الدكتور عبد الحميد إبراهيم تستحق المزيد من الحوار . فإن القاهرة تحب بأراء قربائها وأصدقائها في مصر والوطن العربي ، والأرض المحتلة . . في كل ما تنشره من آراء وأفكار إنراء حوار مفيد وجاد من أجل مستقبل ثقافي أكثر تقدماً وأكثر غنى .

مناقشات

ليس دفاعاً عن محمود أمين العالم

فتحي محمد نصر
عبر مجلة المهدي بالأرض المحتلة

والقهر الطبقى وما شابه ، واستبدالها بقيم تضالنية مثل : التضحية في سبيل الجماعة ، والمساواة التامة بين جميع المواطنين ، وإشاعة العدل الاجتماعي ، وإنجاز الاستقلال السياسي والاقتصادي ، وبناء المجتمع المصري الذي تسوده أخلاقيات المجتمع التقدمي والمتطور . إن الدعوة إلى الثورة الثقافية بهذه الصورة هي واجب جمع الذين يستطيعون من نتائجها ، هي واجب عبي المساواة والعدل الاجتماعي ، هي واجب الساعين نحو بناء الوطن المستقل ، وأخيراً هي واجب الداعين إلى الوحدة العربية القائمة على أسس تضالنية .

٢ - إن من يقوم بهذه الثورة الثقافية هي طبما القوى الجديدة ، صاحبة المصلحة في التغيير الجذري ول الانطلاق للمستقبل ، هي السلطة الثورية التي تأخذ على هاتقها تجديد المجتمع . ولهذا فإن هذه السلطة الثورية تكون في طبيعتها متشعبة مع أهداف الثورة الثقافية ، ولذلك فإن هذا الانسجام بين طبيعة السلطة الثورية وبين أهداف الثورة الثقافية سوف يؤدي إلى الإسراع في تجاير الأهداف وللى الانطلاق جديداً نحو المستقبل .

٣ - إن إنجاز الثورة الثقافية لهماها سوف يؤدي حتى إلى القضاء على أصحاب الحلول الوسطية ، أولئك الذين وإن تطاهروا بحسن النية يخلصون في النهاية أهداف الاستعمار القاسي بعدم اجتثاث الأمراض الاجتماعية التي كان قد فرضها في مجتمعاتنا قبل رحيله . . ولذلك فإن القضاء على أصحاب الحلول الوسطية (حتى ولو تطاهروا بعدم اهتمامهم للاستعمار) سوف يساهم في انتصار الثورة الثقافية .

٤ - إن غضب الدكتور إبراهيم قد أن من مهابة امتداد الثورة الثقافية لتفشي على أصحاب الحلول الوسطية ، ولذلك فإنه يوقفه هذا يدافع من فكره ، إلى النهاية يدافع عن مقدار ما يستطيع من الأمراض الاجتماعية التي تنتشر في جسد مجتمعا ، وتأت استبداده هذه سبب من موضعه الاجتماعي كممثل لإحدى شرائع البرجوازية الصغيرة الساعية لانتفاضة على البرجوازية الكبيرة التي استهلكتها نفسها .

إن مناقشتي لآراء الدكتور إبراهيم ، لاأمنى - مطلقاً - عدم إتاحة الفرصة له للرد والتفند ، بل أن ما يبيح على تطوير الظروف في اتجاه إنجاز الثورة الثقافية هي إشاعة من الديمقراطية وحرية الرأي بين المفكرين . لذلك فإن لداعي من فكرة محمود أمين العالم (وما هي فكرته وحده ، بل هي فكرة جميع القوى والأيديولوجيات الجبرلية العربية) لاأمنى اتفاقاً مع جميع ما طرحه وما زال يطرحه العالم ابتداءً من أرواست الستيات وحتى اليوم ●

٣ - إن الكتاب هنا يخلط في جراحة غير مسؤولة

بين

٤ - كل هذا يدل على أنه لم يراجع كتب التراث لوصول إلى مفهوم موضوعي لفكرة الوسطية . . بل أشك في أنه قرأ كتاب « الوسطية العربية »

٥ - إن الأستاذ العالم لا يستطيع فهم التوازن المعيج لم رأى الأشارة لأنه بعيد عن روح تلك الحضارة ، إنه مشغول بالبحث عن حجارة يلقيها في الطريق وعن صيحات تعوق المتيرة .

وأنا هنا إن أنتقش مضمون هذه الأهمامات وإنما أريد التعقيب قليلاً على الجملة التي أخطبت الدكتور عبد الحميد إبراهيم . يأخذ الدكتور إبراهيم على محمود أمين العالم دعوته إلى ثورة ثقافية تقوم به سلطة ثورية تقضي على الترفيقية في حركة التحرر العربية ، الذين هم عملاء للاستعمار وصورة للجهل والتخلف والجمود . . ولكن دعونا ننظر لهذه الدعوة ينشء من التفصيل :

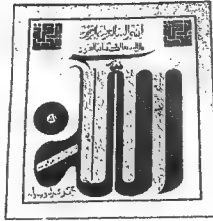
١ - إن الدعوة إلى ثورة ثقافية في الوطن العربي دعوة مصرية ، إذ أن مستقبل هذا الوطن - حقيقة ولعلنا - يرتبط بإنجاز هذه الثورة الثقافية . فهذه الثورة الثقافية عبارة عن تكوين في المقاهيم والأفكار والسلوك ، وهي كذلك اجتثاث للأراض الاجتماعية الزمنية مثل : الجهل ، والانتهازية ، والتسلط ، والاستغلال ،

كتب الدكتور عبد الحميد إبراهيم مقالاً وندياً في العدد الثامن عشر من مجلة (القاهرة) بعنوان « بين الوسطية والتوقيفية » يناقش فيه آراء كان قد طرحها المفكر المصري المشهور محمود أمين العالم في صحيفة القيس بتاريخ ١٩٨٥/٣/٣ . كان عنوان مقال العالم « هذه التوقيفية في حركة التحرر العربية » وكما ورد في مقال الدكتور عبد الحميد فقد أباها العالم (بيارات تارية تدعو إلى ثورة ثقافية تقوم به سلطة ثورية تقضي على أصحاب هذه الدعوة ، عملاء الاستعمار . . وصورة للجهل والتخلف والجمود)

ولأسباب سوف نبيها ، وللتجربة التي توصل إليها العالم ، يقوم الدكتور عبد الحميد بتوزيع الأهمامات والتفريعات والتشريحات في جميع الأهمامات التي من المحتمل أن يجاوبها العالم . . دعونا ننظر في بعض هذه الأهمامات :

١ - ليس من صفه - أي العالم - أن يلمس كل ذلك ثوب الظنير وأن يتخذ من المواقف السياسية المتغيرة ومن المدارس الوهمية وسيلة للتفتيش من ثقافة الأمة ودعائلمها الثابتة .

٢ - وإن العالم في عبارة واحدة يخلط بين مذاهب بعضها من الشرق وبعضها من الغرب . . إلخ .



جزئية ، في ظل هذا النظام ، هو ولا ريب سافر في الإنك والزور والبهتان المبين . . . فانه مبيد بالمناهي الدينية ، وسلطان حاكم بالمناهي السياسية والاجتماعية . . . وهو لم يرب احدا حق تنفيذ حكمه في خلقه . . . وإن الإنسان لاحتج له من الحاكمية إطلاقا . . . وإن الأساس الذي ارتكزت عليه دعامة النظرية السياسية في الإسلام أن تنزع جميع سلطات (Powers) الأمر والتشريع من أيدي البشر ، منفردين ومجتبئين ، ولا يؤذن لواحد منهم أن يتخذ أمره في بشر مثله فيطعمه ، أو ليس قانونا لهم فيقتلوه له ويتيمه ، فإن ذلك أمر يخص بالله وحده ، لا يشترك فيه أحد غيره ، كما قال هو في كتابه : (إن الحكم إلا لله أمر ألا تعبدوا إلا إياه . ذلك الدين القيم) . . . فالخلاص الأولى للدولة الإسلامية ثلاث :

١ - ليس لفرد أو أسرة أو طبقة أو حزب أو لساير الفاطنين في الدولة نصيب من الحاكمية ، فإن الحاكم الحقيقي هو الله ، والسلطة الحقيقية مختصة بذيته تعالى وحده . والذين من دونه في هذه المعمورة إنما هم رعايا في سلطانه العظيم .

٢ - ليس لأحد من دون الله شيء من أمر التشريع ، والمسلمون جميعا ، ولو كان بعضهم لبعض ظهيرا ، لا يستطيعون أن يشرعوا قانونا ، ولا يقدرون أن يغيروا شيئا مما شرع الله لهم .

٣ - أن الدولة الإسلامية لا يؤسس بتأييدها إلا على ذلك القانون المشرع الذي جاء به النبي من عند ربه ، مسها تفسيرات الظروف والأحوال ، والحكومات Government التي يبدعها زمام هذه الدولة State لا تستحق طاعة الناس إلا من حيث إنها تحكم بما أنزل الله وتتخذ أمره تعالى في عمله . . .

وأن وضعية الدولة الإسلامية : أنها ليست ديمقراطية Democracy ، فإن الديمقراطية عبارة عن منح الحكم للحكم تكون السلطة فيه للشعب جميعا . . . وهي ليست من الإسلام في شيء ، فلا يصح إطلاق كلمة الديمقراطية على نظام الدولة الإسلامية . . .

نعم . . . لقد قال الأستاذ المردودي ذلك . . . ومثله كثير . . . ونحن نعرف أن كلماته هذه من الممكن أن يؤدي اجترأها ، وغياها وضعبها إلى جوار غيرها من التي عرض فيها لذات القضية ، وأياها غياها المعنى المحدد لما عنده الرجل من الحاكمية ، وما كتبه عن الخلافة الإنسانية عن الله في الأرض . . . فإن عبارة ذلك من الممكن أن يوهم - وهو قد أوهم الكثيرين - أن الرجل عدو للديمقراطية ، لأن الحاكمية تعني تجريد الإنسان من كل سلطات التشريع والتنفيذ :

لكن لنبدأ ، أولا ، بتجديد معنى المصطلحات عند الرجل :

● إن معنى كلمة الحاكمية عنده هي : والسلطة العليا . . . والمطلقة . . . فهي ليست السلطة والعباء فقط . . . بل والمطلقة أيضا . . . إنه لا تطلق إلا على الد (تقال لا يريد) ، والتي (لا يُسأل عما يفعل) . . .

د . محمد عمارة

الديمقراطية عند المودودي



أما موقفه من الديمقراطية والتي زعم أنه عاتلها عداة شديدا . . . فإنه هو الآخر مما يحتاج إلى جلاء لبعض المفوض ، وكشف لما أحاطه من الشبهات . . .

لقد قيل إن الرجل قد ارتاد الدعوة إلى الحاكمية الإلهية في الفكر الإسلامي الحديث . . . فأجاب هذه الدعوة التي بدأها واخراجها في صدر الإسلام عنتما أعلنها أنه : (لا حكم إلا لله) . . . وقيل إن الرجل قد شدل على اختصاص الحاكمية بالله . . . والحاكمية القانونية ، أي حاكمية التشريع . . . والحاكمية السياسية ، أي حاكمية التنفيذ . . . ونفي أن يكون لبشر فردا كان أو حزبا أو طبقة أو شعبا ، أي حق ولو جزئيا ، في هذه والحاكمية الإلهية . . . ولما كانت الديمقراطية - كما هي في الغرب . . . وتما تحدث عنها الرجل - هي حاكمية الجماهير فلقد رفضها الرجل كل الرفض ، وعادها كل العداة ! :

قبل هذا ، وسبقت عليه شواهد من نصوص الرجل . . . من مثل قوله : (إن وجهة نظر العقيدة الإسلامية تقول : إن الحق تعالى وحده هو الحاكم بذاته وأصله ، وأن حكم سواء موهوب ومتوخ وإن أي شخص أو جماعة يدعي لنفسه أو لغيره حاكمية كلية أو

● ومعنى كلمة «الديمقراطية» - في الحضارة الغربية - هي : «حاكمية الجماهير .. وسيادتها المطلقة من كل قيد ، سوى ما تصنعه الجماهير لنفسها ..» أي أن للجماهير السلطة العليا ، والمطلقة ، وأن نكتفي بأن نسأل :

هل يدهي مسلم ، مهما بلغ إيمانه بالديمقراطية ، أن
الجماهير يجب أن تكون ، في ديمقراطيتها ، مطلقة
السلطة ، فلا تسأل عما تفعل ؟ وتعلن ما تريد ؟ حتى
لو ألحقت الحرام وحرمات الحلال ، الثالث ديانة وورودا
عن أهل السبحة وتعالى ١٩٩ . أم أن سلطة الجماهير
وسلطان الأمامية وسلطانها من نقيذ ما قطع به الله
بالشرع ، فهي حرة داخل الإطار الإلهي ٢٠٠ .

وبعد هذا التساؤل .. لنواصل عرض الفكر المتكامل لكامل الدوموي .. إلى الرجل من قبل بوجدي شرح لي لماذا هو قائم وما يستجند من القضايا والمشكلات ، حتى يمكن أن يتصور أنه يجرد الإنسان من حق كل في التشريع والتفتين ، كما تقوم بعض صوره للجزء: .. لن الرجل قبل .. أن يخلص الشؤري أو البرلمانات لا يباح لأن تسن نظام أو تصدر حكما فيها يرد فيه نص صريح واضع في شريعة الأمة .. أما ما يرد فيه نص شرعي .. فهو المجلد الأربع .. لأجل أصله والأبعد أن يجهلوا في سن الأنظمة التي تحل محل الشريعة بالمردود المشافهة .. على أن تكون مستجيبة مع الأمة بالردود لأمر الشريعة ..

إذن فلنشرح الآن سببنا القانونين والنظم فيما لنا نص
في هـ. وجهل الأوسع هـ. بل إن المروءي يسمى
السلطة، التي تفسر فيها شمسها شمس الشورى
والبرلمان، وبمسماها وصحمة ١٢. ذلك عندما
يذهب لإبداع تعريفات الديمقراطية والإسلامية، والتي
يرأها إلمة، أي «الديمقراطية» theocracy صاحب
السلطة المطلقة والملي في التشريع لجميعها هو
الله. وبذلك لا يفسر الديمقراطية التي تكونت في
تصميمها بل طريقة Priest Class. لأما في الإسلام
أيضا فمطابقة Democracy لأن الإسلام قد أثر وإلمة
والحب واستقلاله عن الله، في قلب سيادة الله
وصحمة... فالحكومة الإسلامية لذلك هي - عند
المروءي... والديمقراطية - الديمقراطية أو الحكومة
الإلمة الديمقراطية. لأنه قد دخل فيها للمسلمين
وصحمة شعبية Limited Popular sovereignty.

إذن ، لدى الإسلام وحاكمية شعبية ، وإن تكن
مقيدة . مبنية بالتوصص القطعية - التي تناولت
المجال الأقل من شئون المجتمع ، وتركت لأصحاب
والحاكمية الشعبية ، والمجال الأوسع - كما قال
المودودي . ١٩ .

بل حتى أنها وردت به النصوص الإنيقية نجد
الأصحاب الحاكمة الشعبية جمالا كبيرا وبمجازات
المودودي، فإن هناك مع هذا المنصر القطعي، غير
القابل للتغيير والتعديل، عنصر آخر يوسع في القاتون
الإسلامي إلى حيث لا نهاية، ويجعله يرحب بالتغيير

والرقى في كل حالة من حالات الزمان المتطورة ، وهو
يشتمل على عدة أنواع :

١ - تغيير الأحكام أو تأويلها أو تفسيرها .. وهو باب واسع جداً في الفقه الإسلامي . نالين فيه عقول باقية .. يحدون أمامهم الجلا واسعا للتصيرات المخطفة التي لا يحكمهاها القبطية الصريحة ، تكل منهم يرجع - على حسب فهمه ويصيرها - تغييرا من هذه التصيرات على غير ، متجذا بالذلائل والقرائن . وهذا الاختلاف في تغيير الأحكام مازال له وجود بين أصحاب الفقه والعلم من الأمة من أول أمرها ، ولابد له أن يبقى مفتوحا في المستقبل أيضا ..

٢ - القياس .. وهو تطبيق حكم ثبت من الشارع في قضية ، على قضية أخرى تماثلها : أي بقياسها عليها ..

٣ - الاجتهاد .. وهو فهم قواعد الشريعة وأصولها العامة وتطبيقها في قضايا جديدة لا توجد لها النظائر والأشياء في الشريعة ..

٤ - الاستحسان .. وهو وضع ضوابط وقوانين جديدة في دائرة المباحث غير المحدودة على حسب الحاجات ، بحيث تنفق إلى أكبر درجة مع روح نظام الإسلام الشامل .

فهذه الأمور الأربعة إذا تدبرتم ما فيها من
الإمكانات ، فإن الشبهة لا تكاد تسوكم بأن القانون
الإسلامي قد ضيق نطاقه في حين من الأحيان عن تلبية
حاجات التمدن الإنساني المتزايدة المتجددة ، والوفاء
بمطالب أحواله المتطورة ..

فالأحكام القطعية القليلة . . من مثل

١ - الأحكام الصريحة القطعية الواردة في القرآن .
الأحاديث .. كالأحاديث .. والميراث ..

١ - والقواعد العامة الواردة في القرآن والأحاديث ، تحرمه كل شيء مسكر ، وكل بيع لا يتم فيه تبادل المنفعة بين الجانبين على تراض منهما . .

١ - والحدود المقررة في القرآن والسنة لتحدد بها حريتنا
الأعمال ولا نتجاوزها ، كحد أربع نساء لتحدد
زوجات ، وحد ثلاث مرات للطلاق ، وحد للث
للزوجة . . .

هذه الأحكام القطعية هي من «الثوابت» المحددة بصورة مدنية الإسلام المحيضة .. ولا بد لكل مدنية من ثابت «لا تقبل التزحزح والتغيير» ..

لذا علمنا أن القرآن ليس هو كتاب الجزيئات ،
بل هو كتاب المبادئ والقواعد الكلية ، ومهمته
تعليمية أن يرضي الأسس الفكرية والحلالية للنظام
الإسلامي بوضوح ، بل يجتهد تحقيقها بكل
طريقتين : التذليل العقلي ، والتحريض العاطفي .
وما يتعلق بالصورة العملية للحياة الإسلامية فإنه
يرشد الإنسان إليها بوضوح قوانين وأنظمة
مبنيّة .. بل إنه حدد الحدود الأساسية ..

إذا علمنا كل ذلك أدركنا - يحفظ الموهدي - ومن
الخلاصة صوابه وفق الإسلام جبال (الحاكمية
الشريعة العليقة) . وما هو وضع الحق الإلهي أو
هذه الحاكمية الشريعة . والأساتذة الموهدي ، بعد أن
أفقدوا أن تكون (الحاكمية الشريعة) في الإسلام ،
نقضوا أول فلبته ، أو كنهية سنية ، تحدث من خلافة
الإنسان ونيايه من الله . فالأمة تأتي من الله ، وهي
تفرض حاكمها ، وتوابعها ، أهل الخلق والتدبير في
طريقة تعاقبهم ، أو الأسر الذي يجعل الخلافة
الإسلامية تقاربية أو على العكس من القصيرة أو
الطويلة أو الظاهرية (الدولة العباسية
حسب ما يعرّفها الغرب ورجالها .

ويستطرد المودودي فيقول إن «دعماطية» الإسلام - أي كدعماطية الغرب - ولا تلائم الحكومة الحديثة، ولا تغتفر إلا بالأيال المسمومة. ولأن الفرق بين الديمقراطية وبينهم: أنهم يحسبون دعماطيتهم حكمة مطلقة، والبيانات، ونحن نعتقد الخلافة الديمقراطية متعبدية، فإذن الله عز وجل...»

العراقين أو أسبل بعض الأفراد لانتمائهم في الجنس والطبقة أو أصل الولادة ، بينما يعطى الأخرى حقوتا وإمزايات خاصة . فإذ كانت أفكارها الفكرية العربية تنعكس هذه الأمور جوهرها (Essence) وروحها فإنه اختلاط بين وهماطيريتها الإسلامية ... نحن نؤمن بحاكمية الله تعالى ، ونعقد حكمنا له في كل شيء ، الاختلاف أو التباينة ، وفي نهاية مطرافها في جوهرها وروحها ، يتم فيها انتساب الحليفة الرئيس أو الأمير وفق رأي الخصائص والبراهين الخاصة ، كما يتم فيها انتساب أهل الحل والعقد والشورى والحكم ، وهم الذين هم الحق المطلق في نقد تصرفات الحكام ، ومخبرهم ...

وإذا كان المومني ذناباً ، في كتابه (نظرية الإسلام السياسية) التي كتبه سنة ١٩٩٩م - إلى أن أمير الخن في أبو يوفى الأولى أو الألفية من أعضاء مجلس الشورى في رأيا ، كما أنه لا يخالف أعضاء المجلس كلهم ، فيبقى رأيه ... إلى مال أي عدم الرأى الشورى التكاملي ... فلقد جاء وعندنا هذا الزام في كتابه (الدستور الإسلامي) - (الذي كتبه سنة ١٩٩٧م) قال : إنه لا لامتدوحة لسان من جهة الهيئة التنفيذية بل رأاه الهيئة التشريعية ... لعل هيئة متحدة شبيهة ، أو يرى أي عبار على كل الرجل ، يبرر الظن بصدقه للملكية ، بدعوى أن مفهومه للحاكمية الإلهية بانها ١٢ ...

وأخيراً .. فإن هناك حقيقة هامة قامت وراء نقد المودودي للديمقراطية الغربية التي كانت أساساً من سبل الدولة الغربية الرأسمالية التي تسمى (حزب المؤثر) لإقامتها في المحدث الموحدة .. وهذه الحقيقة الأولى : إن عداء المودودي قد تم دمج من عدائه لفكرة القومية الحديثة الرأسمالية ، كتماماً كان يحق ، في ظروف الدولة الإسلامية والأخلاقية الهندوكية بين الشخصيات الحضرية والقومية الثاقبة للسلميين .. والمودودي ، في نصوص كثيرة ، يميز بين الديمقراطية - بمعنى النيبانية عن الأمة الإسلامية - وبين تطعيمها في ظل أخلاقية ثابتة ، على أقلية ثابتة لا تختلفها في الأصول والخلاصة - في رأيها ، هنا ستكون - وبريرة ، ولن نفكر ، في الديمقراطية - يقول - في نص هام جداً من نصوصه لدى موضحاً فكره ، وحسباً بوقوفه : أنه لا يمكن لأقل من أربع مائة من الديمقراطيين ، ولا يمكنه أبداً أن يكون هناك حاكم ممكن أو استعراض ، أو أي نوع آخر من أنما الحكم .. أن القضية التي تلتفتها منذ فترة طويلة ، وتؤيدنا لعل يوماً بعد يوم ، هي أن نظام الحكم في المحدث يسير منذ حصولي لمائتين سنة على أساس المؤسسات الديمقراطية ، على الخرافات وسود قومية واحدة ، وذلك بسبب القيادة والحكم الخاطيء من جانب الإنجليز من ناحية ، وحسن فعل وأمانة المحدثين من ناحية أخرى . ولا يجب أن نخطئ هنا بين الديمقراطية والمؤسسة ذات التي للجمهوري ، إذ أن هذا وسود القومية الحديثة ليسوا فرقاً في السبل

و يجب أن نطلق عليه اسم : البربرية ١٩ . . إن عزيمتنا
قوية بما لا تزده ولا تنضج في ظل هذا النظام ، بل هي
تحتج وتصر للنهاية ، وقتل جلودها ، ففى هذا
النظام نحن قلة في العدد ، وهذا النظام يعطى ما عتده
لن من كرامة في العدد . إن القوة بجيها سوف تتحرك
تستقر في أيدي الآخرين . . وهم سوف يستحقون
وجودنا بقوة وبشدة ١٩٩ . .

● فهو قد رفض «القومية السياسية الواحدة» لكل الهند . لأنها كانت تعني سحق الأغلبية الهندوكية للقومية الحضرية والثقافة للأقلية المسلمة . ثم هو قد كان دفاعا عن «القومية» الحققة وليس عداها للقومية . ثم هو قد قدم لهذه المعضلة حلا قويا ، نابعاً من تعدد القيمات في شبه القارة الهندية .

● ونظروته في الحاكمية الإيمانية لا تنفي الحيازة للدعوات الحزبية، والحاكمية، بمعنى الكلمة المطلقة.. ليست التعامل لا يبرده، الذي لا يتأثر بما يفعل.. سلطة كما يذهب البشر.. ونطاق التشريع الذي ألقى القبض عليه، وأقبله كليات وقواعد عامة.. أما ما عدده اختصاصات الحاكمية البشرية، والحاكمية الكليات ويروج الشريعة العام - هي التي تكونت الأمة ومعيار أخير والنشر والصواب والخلف في حياتها.. والأمة عن طريق توليها وتخليها، هي التي تمارس هذه الحاكمية البشرية؟ هي إذن - الحاكمية - الديمقراطية في الجوهر والمضمون والأساس..

الحياة والقلب

عبد الفتاح شهاب الدين

وليد منير

لماذا تسافر يا قلب

في البعد مثل الحمام

تربل ..

تربل ..

تربل ..

تأمل ..

وماذا تبقي

من الحلم غير الرماذ ؟

من الشعر غير السهاد ؟

من الأرض غير الوهاد ؟

وما أنت تأمل ؟

نجية الرسائل حاملة

حاصلات الدعوى

نجية

تروح الرسائل قافلة

بين ماء وجوع

تروح

وها أنت تفتح

تنظر الصيف بأن

وفي كفة السبلات

وبعض بك الليل يهذي

بأن النهار سيبدو

وما من شعاع

سوى دمعات الليل

وتعمل للليل ترنيمة

في أسرة فقيرة تكسب من صنع الجران نشا أبو العنابة . كان العصر عصر ثراء فاحش وفقر مقلع في آن . لم تترك الأقدار للمشاعر المرفف الحسن أن يختار نسيه ، ومهنته ، وأسلوب حياته ، فلم يكن ذا نسب ولا حظوة ولا مال ولا هبة . كان حزينا متشاظا ساعظا لا يرى في حال الدنيا هدلا ، ولا يرى في حال الناس ما يدعو إلى الرضا أو السكون . وفي صباه لم يجد له مهربا سوى في الخمر والشعر والطرب والأنساء . وقم الشاعر في حب جارية للمهدي تدعى « عتية » ، ويادله « عتية » حبا يصد ، وقربا يجهذ . ولم تفتح له أبواب الخلفاء والأمراء مثليا فتحت لغيره من الشعراء والكتّاب . حينئذ رأى « أبو العنابة » في الحياة حومة للصراع والطمان والتناق والحيلة . وقال قوله المشهورة :

يعظمون أحبا الدنيا فإن وثبت عليه يوما بما لا يشتهي وثبوا
لم يعرف الناس و أبا العنابة و بعد ذلك إلا على من أعلم الزهد ، وشاعر من شعراء التصوف والحكمة . أدرك الشاعر أن جوهر الحياة هو الموت ، وأن لياب الحقيقة يمكن في النأي عن لذات النفوس ، وشبهوات الجوارح ، وأن كل شيء باطل وقبض ربح :

خسانك القلب الجسموع أيضا الطرف الطموج
كسل غدا بين صينيه به سلاك الموت يغمدو ويسروح

لقد كانت السنوات الأخيرة من عهد بني أمية ، والسنوات الأولى من عهد بني العباس هي المساحة الزمنية القليلة التي شهدت صعود الطبقات الثرية ، وانبساط سلطانها ، وتدهور حال الرعية المغلوبة على أمرها ، وضياح حقولها . وكان الاستهتار والتحلل ملادا للبيض مثليا كان التصرف والزهد ملادا للبيض الآخر . هنا دفع « أبو العنابة » رأسه عاليًا في وجه الظلم والفساد ليُسجل شهادته الحزينة الموجهة على عصره :

من مبلغ عني الإمام م نصائحاً متوالية
إني أرى الأسعار أفسحار الرعية غالية
وأرى المكاسب تنزدة وأرى الضرورة فاشية
وأرى غشوم المعسر رأثمة لمر وغادية
وأرى الأمراض فيه عن أولادها متجانية
وأرى المحتاسي والأرا مل في البيوت المغالية
انقيت أخباراً إليه لك من الرعية شافية

لى أن أقاسمك الموت
لى ...

ولماذا

تسافر يا قلب
فى البعد مثل الحمام

ترفل ..

ترفل ..

ترفل ..

تتركنى فى الفراغ

وتأفل

يردك نيكى

على سدرية مائلة

ويحبب حمزة عن يدك

وتحمل ..

فأى المسافات ترفو

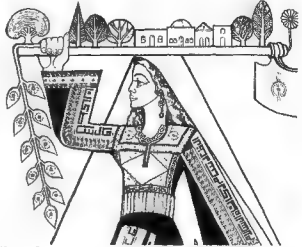
وأبى البلاد تبرد

وأبى الحكايات تشد

وللحزن أنت تعود

ولى أن أبادلك الفرخ

ولى أن أتادمك الوهم



عصافير كفن الشيخ

سمير عبد الباقي

عصافير على الأشجار

هل تدري المسافات

بأن بأول الدنيا يمسى الشاعر القديم

وتبدأ رحلة الحظير ..

وأن يأخر المدن

تعود مواكب العشاق والحزن

وتولد رهشة الأشعار

عصافير على الأوراق

وكنت أسأل الشمس

أكانت صرخى حسا

أنا الميت لا أفسحت عن جنون أسرارى

ولا أفسحت لى وطن

إذا ما خربت دارى

ولا كنت القلى الدنسا

فرحت صريح أشواقى ..

عصافير تحدى .. ولا أنهم

لقد ضيعت ألحان المصافير

نثرت الحلم فى حقب المسافات

ورغيف الجوع للحمقى

وزهر الموت للشهداء أبطال الجنازات

وعدت بلا إجابات تؤرقى

تعهد فى أسئلة

تمزق فى أوردة العصافير

عصافير ولا تفريد

وشمس نصف دافئة

وأخنية بأوزان ملققة

وسور جديد

وكنت هناك ..

وضعت بحافة الشباك صورة قريبنى الأولى

وحمة شعرى الأولى

ورعدة قلبى الأولى

ورعب الرحلة الأولى

وغمر الصباحب الأولى

وقلت لصاحبى الأبدى هذا كل ما أملك

فحول وجهه عنى ..

وراح يدوس أحشاش المصافير ..



نحن الشجر

د. عبد القادر محمود

إننا نضحك من ألامنا
ضحكة البرق تنشأت بالقنوم

وتسرى الرقص على أناتنا
منا يرقص فى النار المشيم

نحن من قهر الليل حولنا
نبعث الفتنة حتى فى الرسم

ولنا الكون - به أمالنا
باسمات فى شعاعيات النجوم



الشمس

هوامش بين المتنبي والتعالبي

يحياوى رشيد

وأغلب من استعملوا البيهية في دراساتهم جعلوا الكتاب مصدراً لجمع الشعر ، وليس هدفاً في حد ذاته .

وأغلب الظن أن أمر ذلك يرجع إلى كون كتاب البيهية لا يبيح للنقاد مادة نقدية نظرية تتيح له تقييم الفكر النقدي عند التعالبي وتوضيحه في إطار مسار النقد العربي . كما لا يبيح له مادة نقدية تطبيقية . فلم يكن التعالبي مهتماً بتحليل قصيدة ما ، ولا بتحليل مجموعة قصائد .

ويدخل كتاب التعالبي فيما يمكن أن نسميه « النقد المترجم » . وهذا النقد المترجم لم يكن نقداً كالذي خلقه قدامة ولا كالذي خلقه الجرجاني ، فهو لا ينظر في قضية فنية ما ولا في نوع معين من الأدب ، وموضوعه الترجمة للشعراء مع إيراد بعض أخبارهم وأشعارهم . ويختلف أصحاب هذا الاتجاه كما في إيراد تلك الأخبار والأشعار ويستثناءه الفصل الخاص بالمتنبي في كتاب البيهية لا يمكن إلا أن يصفى في إطار هذا الاتجاه النقدي .

والفصل الخاص بالمتنبي فصل متميز . لأن التعالبي اتبع فيه طريقة خاصة في تناول شعر المتنبي . بل إن المؤلف نفسه سعى لجملة كتاب مستقل وأباح للناسخ نسخه وإفراجه عن بقية الكتاب إن شاء .

ويدخل متن هذا الفصل فيما سمي بالمقصودة حول شعر المتنبي . تلك المقصودة التي أقرزت عدة كتب بدأها الناصب بن عباد فالف « المكثف » من مساوي المتنبي ، ووضع الحافى ورسالتين : الأولى في ذكر

كان التعالبي — وهو يعيد ينشر كتاب « بيته الدهر » في نسخة جديدة مزينة منقحة — متأكداً أنه يقوم بعمل ذي أهمية كبيرة ، وأنه يسد فراغاً في الساحة النقدية لذلك العصر (القرن الخامس الهجري) .

لقد كان النقدي في تلك الفترة في قمته بعد ظهور نقاد لامعين كقدامة وابن طباطبا والجرجاني ، واكتساح مجموعة من الشعراء للساحة الشعرية ، كأي نواس والبحرسي وأبي تمام والمتنبي ، حيث ظلت الفسحة النقدية التي واظفهم مستمرة حتى بعد وفاتهم .

وتوجه أهمية كتاب البيهية إلى عدة جوانب : منها أنه وفر للنقاد والقراء مادة شعرية ضخمة . كما عرف بالشعر الجديد والمصادر لفترته ، وبأصحاب ذلك الشعر . ومنها اتباعه طريقة جديدة في تقديم المتن الأصيل سيفق عندها النقاد بعينه ويتأثرون بها . ليكتب البياضري « مدينة القصر ومصرمة أهل العصر » ، ويكتب الأصهبان « غريدة القصر وجريدة أهل العصر » ولم ينج ابن سعيد الأندلسي من التأثر بتلك الطريقة ، ومنها أنه في تناوله لبعض الشعراء أبدى بعض الملاحظات لأزالت تحفظ بقيمتها حتى الآن .

ولم يحظ كتاب التعالبي « البيهية » بنفس الأهمية التي حظي بها كتابه « قفه اللغة » في الدراسات العربية الحديثة ، فهناك — حسب علمي — دراسة جامعية واحدة بفاس (المغرب) وأخرى بجماعة عين شمس .





● لوحة لفنان مصطفى الحلاج ●

٣ - المعاني ..

ومنها استعمال معاني المتصورة والفاصلة كما يحس
بخرجه من التثنية . وقد يشفع له أنه يبرز في المعاني
الطبيعة ، وينص : « أبقار المعاني في المراتي والتمازي »
ويروج في المعاني ويروج في التفرز بالأعرايات وسائر
الفرز وصحب في ضرب اللؤلؤ .

٤ - هيكل القصيدة

ويتناول الأسر بنظره الثعالي لقصيدة التثنية من
حيث تدريجها من البداية إلى النهاية . فالقصيدة عنده
عالم حائل له بداية (مطلع) وخاتمة (ماقطع) وبين
المطلع والمقطع تتدرج مختلف القضايا والمواضيع من
رثاء وزحل وصديق وحبياء ومآثل وحكم وضروبها .
ويعتبر كل ذلك بمستوى فيزيقي هو اللغة المختلفة
مستوياتها . وكان التثنية عنده مجيذا في ذلك أحيانا
وسببا أحيانا أخرى .

● هامش أثير

استطاع الثعالي أن يكشف من خلال الاستمرارية
والاستنتاج من قضايا نفيه من مصمم أسلوبية التثنية .
فقد حدد المحفز الدلالية للمعجم الشعري عند
التثنية . فميز بين مآكل يبدل على السيد أو مقام
مفده . ومآكل يمتدح في حقن معرفة كالتصريف
والفلسفة ، وما كان ذا دلالات أخلاقية ، وما كان
يتشى إلى المهمل الغريب أو إلى اللغة العامية .

كما كشف من ظاهرة جند خصوصية في شعره
التثنية . وهي إيمانه عصر الغزل في تشكيل مواقف
من الحرب أو من الممدوح أو المرئي . ولكن الثعالي -
رغم هذا الطعنه - لم يستطع أن يتخلص من تصورات
الدينية والأخلاقية ومن مفهوم التقليدي لوظيفة
الصور في تشكيل جالية القصيدة ●

١ - اللغة

يأخذ عليه : اتباع الفترة الغراء بالكلمة العرواء .
وتعني عنده الإبداع في الاستعارة أو توصيف اللفظ أو
تعطيل المعنى ، إلى اليبالغة في التكلف والزينة في
التعقيد ، والمخرج إلى الإنزاف والإحالة والسفسطة
والركازة والتوحش باستعمال الكلمات الشاذة .

وكل هذه كلمات الثعالي . فللكلمة العرواء عنده
مصطلح عام يشمل معاني الكلمة في الأفراد أو في
التركيب والصورة .

كما يأخذ عليه خروقه للتحرر والصرف واستعمال
« الغريب الوحشي » واستعمال الفاظ « العامة والسوقة
ومعانيهم » .

ويستنكر عليه « إسالة الأدب بالأدب » ويعتبر به
استعمال كلمات لا توحى بالحشمة والوقار وحسن
الأخلاق . واستعمال كلمات في غير المقام المناسب
لها ، كزناه ، أم سيف الفتوة كما يشبه الغزل . ويروج
بعض مآكل صرخم التثنية عليه - والتي نبه إليها
الرجالي قبله - كالإكثار من ترديد اسم الإشارة « ذا »
وتكرير اللفظ عدة مرات في البيت الواحد .

وإذا كانت هذه هي أغلب ما أخذ على التثنية في
تعامله مع اللغة (النحو والمعجم) فإن الحسن الوحيد
الذي يذكره له الثعالي في هذا المجال هو توظيفه للثقل
من اللغة على الغزل وفي وصف الحرب والجند .

٢ - ظواهر بلاغية وعروضية

التثنية في هذا الموضوع يبرز أحيانا من الأوزان
المعروفة . كما يتجاوز الإطار المرسوم للإستعارة .
إلا أنه ينجح في نفس الوقت في الإبداع في سائر
التشبيكات وفي إيراد التشبيه من غير إلفاد .

سركات التثنية والسائط من شعره ، والثانية في المقارنة
بين حكم أرسطو وحكم التثنية . وألف أبو الحسين
حزرة بن محمود الأصمعيان « رسالة في كشف عيون
التثنية » . وألف القاضي الجرجاني كتابه المشهور :
« الوسائط بين التثنية وتخصومه » والذي أشار إليه
الثعالي ونقل منه بعض الآراء والأشعار . ويكثر في
التشبيه على بعض ما اتهم به التثنية من عيوب . كما
وضع ابن جني صديق التثنية شرحا لديوانه . فأعجب
الثعالي بأراء ابن جني وكان كثيرا ما يجادل عليها .

اهتم الثعالي بالتثنية إذن ، ونصحه بهذا الجهد
الكبير من كتاب البهيمية . وعمل ذلك بعلوم مكانة التثنية
لهو « نادرة الفلكل وواسطة عقد الدهر في صناعة
الشعر » وأكد أن المحصورة حول التثنية إنما تدل على
قوته وقدره شاعريته وقدرها .

وأورد بعض الأخبار كثيرة التثنية بالشام في صباه
وتثنيه وجهه للمخامرة والتمرد . إلا أنه تغاضى الجرحى في
قضية نسب التثنية ولم يذكر شيئا من أصله ولا أصل
أبيه . وجاء يعفر مهم مفاده أن شعر التثنية لم يتشرب
لفظ بين الكتاب والصغيرين والحبياء وكتاب الرسائل .
بل لبها بين أوصاف المئين والمحميين . حل أستاذنا
عبدنا التثنية شاعرا للحمامة والبطولة والفخر . وأن
الشعر المناسب لهذه الأغراض يكون في الغالب غير
مناسب للفتاة ، فإذا شعر التثنية بغير أياها .

لم نطع لنا في الإخبارية إلا مقدمة الدراسة . فصرنا
ما تجاوزها الثعالي إلى عرض مختلف القضايا التي
دارت المحصورة حولها : وثلثت في قسمين : القسم
الأول يتعلق بالسركات ، والقسم الثاني خاص بمسألة
الثعالي للمعاني والمحاسن .

قصيدة السركات

والسركات نوعان : سركات من التثنية وسركات
للتثنية . الأولى لم يتم بها شعراء فصح بل تارزون
أيضا . فدل ذلك على أن الكتاب يدورهم لم يتجوا من
سقوط شعر التثنية . والذين أخذوا من التثنية - على
ما يظهر من أصنافهم - كانوا إما شعراء مفسورين أو
أدباء لم يكن الشعر مجاهلهم الأول .

أما السركات التي قام بها التثنية نفسه فمتعددة ومن
شعراء مختلفين زمانا ومكانا . وأولهم معروف . وكان
مصرعهم راجعا في ذلك العصر . وهذا السبب وجب أن
ينظر إلى سركات التثنية برفع من الموضوعية . فهي
مختلفة عن سركات غيره . كذلك التي كان يقوم بها
الفرز في إغارة على معاني الشعراء الصغار فيزيد فيها
ويتسبها إلى نفسه . إذ ليس من السهل أن يقوم شاعر في
مكانة التثنية بسرعة شعر غيره من علمه بأن ذلك الشعر
معروف ومتداول بين الناس .

أما القسم الثاني فهو عبارة من جزمين : الأول
خاص بالمعاني والثاني بالمحاسن . وبالمقابلة بين
الجزئين يتبين أن الثعالي حاول مقابلة القضية
بغيرها . إلا أن ذلك لا يبرر في كل القضايا ولكن
حصرها - على العموم - فيما يلي :

بوتنيرت . كذلك تمت مناقشة المحورين الأساسيين الذين يدور حولهما الفيلم مناقشة سريعة إلى حد ما لأن الكثير من النقاد والمؤرخين بحثوها من مختلف وجهات النظر خاصة فيما يتعلق بوجهة النظر التاريخية ، وأعلى بهذين المحورين :

- ١ - رفض النزعة العسكرية ممثلة في نابليون بونابرت .
- ٢ - ضرورة إقامة ضرب من ضروب الحوار الحضاري بين المشرق (الدول المختلفة) والغرب (الدول المتقدمة تكنولوجياً) ومثل طرق الحوار « عمل سليم » والجنرال كمار بلال .

وما يجنأ في هذا المقال هو كيفية تناول يوسف شاهين السينمائي لمهين المحورين ولكن بداية وقبل مناقشة البناء السينمائي لهذا الفيلم نجد الإشارة إلى أن أهم ما يميز أسلوب الفنان الصافي هو الأمانة والإخلاص والموضوع سعيًا نحو الحقيقة التي تمثل الظلم الحقيقي لكل فنان صادق ، وهذا ما يجعل فنانا كبرازك - كما يقول لو كانتش - عندما يجد أن التطور الفني الداخلي للموقف في الشخصيات التي خلقها قد تتناقض مع أفكاره المسبقة أو حتى مع أكثر معتقداته قداسة ذاته لا يتردد لحظة في أن يدع أفكاره ومعتقداته جانباً ويصنف ما أمامه بحق لا ما كان يفضل أن يراه يمكن كتاب الدرجة الثانية الذين يعملون نظريتهم بالحياة وللعالم تنسجم مع الواقع وهذا ما يؤدي بالضرورة إلى صورة زائفة ومثوية عن الواقع .

ومن جانب آخر نجد أن كل محاولات الغموض والإيهام لا تعدو أن تكون - كما يقول موم - دليل السجل والتواء التفكير . وفي حوار مع الأديب الهندي رانجي شاهان Rangi Shahani بعدد إليوت أنواع الغموض وأسبابه (ولماذا بحاجة لأن نذكر الغموض أن هناك فارق كبير بين الوضوح وبين السطحية . وبالأحرى فلا مجال للمقارنة بينهما) بأن « الغموض هو في الواقع نوع من الأعداء : فالأولف يحاول أن يحدد نفسه ، ويصل إلى أن يفتح غيره بأن عنده أشياء يريد أن يقولها أحقق مما عنده . ويرجع السبب الثاني للغموض إلى صعوبة التعبير عن شيء تشعر به شعوراً خالصاً ، وهذا ما يتعرض له الكتاب الناشرون . « ما ثالث الأسباب فيعود إلى أن هناك غموض يأتى من طبيعة الموضوع » . (ويستطيع القارئ الرجوع إلى نص الحوار في كتاب « قصص في الأدب والتقدم التاريخي لمؤلفي أدبهم ، ص ٤٩ - ٥١ ») وأعتقد ويعتقد الكثيرون متى أن تاريخ يوسف شاهين السينمائي يؤكد أنه بالفعل لديه ما يقوله ، وأنه لا يجد صعوبة في التعبير عما يريد قوله ، على الأقل باعتباره ليس فناناً ناشئاً ، وأخيراً فالموضوع الذي يطرحه شاهين في « الوداد » باسطنبول « تنأى طبيعته عن الغموض . فلماذا يلجأ يوسف شاهين عادة وخاصة في هذا الفيلم الأخير إلى الغموض والإيهام ؟ ألا يدعونا



أكذوبة الحوار الحضاري

هاني الحلواني



في الأسبوع الماضي تم عرض المواصل الذاتية والموضوعية التي ساهمت في بلورة شخصية يوسف شاهين الفنية وأسلوبه السينمائي كواحد من أشهر المخرجين في المنطقة العربية ، خاصة في مرحلته الأخيرة التي بدأت في أعقاب نكسة يونيو ١٩٦٧ واتسمت بملاحقها في النصف الثاني من السبعينيات حتى انتهت به إلى السقوط في هالوية و السودان وما



أسماها وفي عرض الطريق يبيتها يكفى الأب ، ابن البلد ، الشهم ، بأن يكس رأسه مرحاجاً ، وأرجو ألا ننسى أننا في عام ١٧٩٨ ، وعندما ترحل الأسرة إلى القاهرة تستقبلهم العمة نعيمة ثائرة فطوبها جميعاً متعذراً في بيتها ، وأخيراً فهي جاب عينه وساقه فيرد سليم الحجاز شقيقها بأن «احتاماتنا» أخ اسمهم نعيم ، فكان أغرب إجابة يمكن أن يتوقعها إنسان :

«أنا هارقة ؟ نعيم .. كذري .. أفرعنا وخلص ..»

الأخت الطويلة لا تعرف أساء أخوتها ١١ ولا هم لها طربال القليل إلا الحديث عن الجنس وعن «خيبة» زوجها الجنسية ، وعن «دعوى» غوغاء الشاب المتحضر لا يتورع عن مقابلة حبيبة شقيقه (ناهد) بيتاً هذا الشقيق مشغولاً بأمال الألعاب التارية ، وما أن يوت هذا الشقيق الذي يتميز بقدر من الساذجة أو البهامة حتى يتسبى «على» في ناهد شاماً .. هذا هو شكل الأسرة المصرية كما يقدمها الفيلم ، وطبعاً هي أسرة لا توجد إلا في ذهن صانعه فقط .

إن الفيلم بهذا لمس ليس أميناً لأن الأشخاص فيه لا يصبرون كما هم في الواقع . أهم مجرد شخصيات كاركاتيرية غير طبيعية والمخرج يفعل هذا لأنه يريد استغلالهم كرموز فقط بغض النظر عن الواقع نفسه وما يقول هذا الواقع . الحديث عن البيئة القبلية بذلك يصبح غير ذي جدوى لأن لا يوجد هنا «بيت» ولا يوجد قلمي وما يرضى عن الماشاة من متحركة لا علاقة لها بالأممات التاريخية ، لا من حيث الواقع كما نذكرها كتب التاريخ ، ولكن من حيث تمجيد هذه الواقع التاريخية لتسليط دلائل أخرى ، مهم صانع الفيلم فقط وبغض الشخصيات كالكاتب الفرنسي بيرسول هو جو الذي صرح بعد مخاطبة الفيلم «أن الاستعمار الفرنسي ترك الحب» بيتاً ترك الاستعمار الإنجليزي الكرامة . فاضمين لا يذكر من أسباب الحملة على مصر إلا خيبة فرنسا لسوء معاملة المماليك ثلاثين تاجراً فرنسياً في مصر أو كما يقول ميسو ديكيون لعل في أول الفيلم «كنا في فرنسا متضاوون لهذا فخطب مواطن واحد فخطب له فرنسا كلها» متجاهلاً في ذلك الأسباب المتعددة للحملة وأخيراً هو ما أجمعت عليه المراجع التاريخية : «كان هدف حملة بونابرت تحويل مصر إلى مستعمرة لفرنسا تحمي من وراثتها كسبا . ولتحقيق هذا الهدف لم تكن اللجنة العلمية أفضل أهمية من الجيش» . «بونابرت في مصر ، هيرولد ، ص ٢٤٣» واستمرراً في محاولة الأممات يقدم لنا شامين جاليا هيرل من ثورة القاهرة الأولى التي ترى فيها أن الذي تصدى للثوار المملوك اليونان الأصل «برتليسي» الذي أطلق عليه العامة «فرط الرمان» (مثل الدود جميل راتب) هو وجهه بيتاً ظل جنود الحملة الفرنسية في مؤخره الصورة أبرياء ، ألقيا ، لم يولدوا أيديهم الطاهرة بدماء المصريين الأوغاد الذين قاموا بشروطهم ويتبعين أكثر دقة وانتفاضة حرامية «لنبت غنويات مقر البعثة العلمية فقط وأن جنود الحملة الشرقاء لا يدخلوا» إلى

وليبيان هذه البداية الصارمة وبهاية الفيلم الخامسة ، أجدى أي جبري في الوجود أن يجري ما يشاء من التبدل والتوافق بين مشاهد الفيلم ووجد المخرج ، أوحى شر بآي تغير في البناء القلمى صاهو عليه ، حتى لو حلف ٢٠ على الأقل من مشاهد الفيلم فلن يتغير لي شيء ، وأكاد أقسم أن أنا طالباً بالسنة الأولى بالمعهد العالي للسبنا كتب مثل هذا السيناريو ككتوب له لرسب على أقل تقدير إذا لم يتم فصله من المعهد (بالنسبة : يوسف شامين استاذ زائر بالمعهد العالي للسبنا) ، فليان القلمى لا يحد أن يكون مجرد ثرثرة وبهية تلويان عن المنطق والتاريخ والسبنا والمشاهدين .

ولما كانت السمة الأساسية للواقعية هي الأممات التي يلبس حباريان ومن خلال منظور أخلاقي - كما سبق أن طرحنا في مقالات سابقة كمصهو أساسى من عوار التذوق السينمائي - هي أن يقول المخرج بالهبط ما يحدث في الواقع أو ما يخره هو عن تفاصيل هذا الواقع دون تدخل لأحاسيس الشخصية إزاء هذا الواقع ، فالواقعية كما يقول لوكاشس «في الحقيقة نزوح إلى تصوير الشخصيات الرئيسية للوجود الاجتماعى والبشرى في صورة هضبة للحقيقة وصداقة مع الواقع الاجتماعى والإنسان بشكل غوئجي وفي سروح . إن الواقعية ليست أسلوباً بل هي منهج التشكيل الفني للشاسب مثل هذه الأروبيات الململة على عاتق الأديب منذ عهد هو ميروس إلى اليوم» . لا يلقى هذا أننا نطالب الفنان بأن يتخلل من الواقع . سواء كان حاضراً أو تاريخياً . نقلاً حرياً فهناك فرق كبير بين كتاب التاريخ ومن السبنا ولكنه في ذات الوقت لا يلتفت إلى التاريخ ولا يتصف بواقعية أحداث لا تكون موجودة في الماضي لكي يبر عن طريقها إلى فكره وينظره سرية إلى فيلم «الوداع» وبونابرت نجد أن الفيلم يجاني هذه الأممات وإلا فأن في الأم المصرية التي تدور وجهها جليلاً عندما يطامح إليها صديقه اليونانية

هذا إلى معاودة التفكير في رأى سومرست موم في تمدد الغموض مرة أخرى ؟

اليان القلمى :

يرز بعض النقاد من سدة المعهد الشاميني غموض أفلام يوسف شامين الأخيرة ذات النزعة الفردية المرفقة في ترميزها ، أن يوسف شامين جبر المنطق الأسطوي في بناء الحكمة القصصية للأفلام . ويتعدد تماماً عن منطق الحدوثة التقليدية وهو يؤكد دائماً هذا القهوم في كل لقاءاته مردداً بأنه ليس «مسلول» أو «حكيول» وهو إدعاء يرد عليه فيلم «الوداع» يا بونابرت ، كما ترد عليه ذات الأفلام الأخرى التي يتعدون عنها ، فليمن بونابرت فرض على نفسه بداية صارمة هي وصول الحملة الفرنسية إلى الإسكندرية ويصل إلى نهاية حاسمة وهي موت كفار على بطة الذي تتمتع حوله الأحداث ، وبذلك يتعدد الفيلم الشكل السردى الطويل : وهذا الشكل السردى الطويل بكل تقاليد السبنا الكلاسيكية (بالمعنى العامي للكلمة) من استمرارية للمكان والزمان السينمائيين وصداقة استطاب المخرج إلى درجة التوحيد مع الملمين والأحداث ، وبالتالي إيجار أن الممثل هو المتصر الأكثر أهمية في البناء السينمائي ، وتكتيف الشحنة الدرامية في كل مشهد باستخدام كل وسائل التعبير السينمائية من ديكور وإضاءة وتعبيرية وإيقاع مونتاجي متكرر ولاهت ، ويؤكد يوسف شامين نفسه هذا الفهم في حديثه إلى رضوان الكاشف (جريدة الأمل بتاريخ ١٩٨٥/٧/١٠) : «نحن نمنان من محدودية الإمكانات بما يؤثر على وضوح الأفكار ، وهم (الفرنسيون) يمانون من انحراف السبنا عنهم ، تمنع سبنا الكلمة وهذه المحاولة لاختراف الاحتكار الأمريكى ، تفرض علينا لعداً من الملح الذي ألمانا إلى استخدام بعض أساليب السبنا الأمريكية في صناعة الفيلم» .



التعامل شكلاً وموضوعاً مع جنود الحملة الفرنسية وأن الدكاكين التي فتحت لم تكن دكاكين المصريين بل كانت لمجموعة من التجار الذين صحبوا الحملة من فرنسا ، الذين وصفهم كليز بايم « كالدود » ويؤكد كرسطوفر ميرولد (ص ٢١٦) أنه « قد فتح بعض هذا الدور الحسائيت في القاهرة لسد حاجة الزبائن الفرنسيين ... وفتح أحد العيبد دالاً لطيفاً الذي حرره الفرنسيون مؤسسة تختلف قليلاً عن هذه الحوائيت ... لفتح هذا العبد المعتوق القادم من حلب قهوة تميزت بالخلابة ، يصفها الجبريل بأنه قد « جمع التناسل للجلوس فيها والسن حصصه ... الليل ... فاستأنسوا بسلا اجتماعات والتسل والخلاعات ، وعم ذلك جهات تلك الخلطة ، ووافق ذلك هو العامة لأن أكثرهم مطبوع على المحبون والخلابة وتلك هي طبيعة الفرنسيات » . وهل زواج بعض جنود الحملة من غايات وعاهرات هو التطبيع الذي يقصده الفيلم ؟ هل تعاونت من شيوخ الأزهر مع الفرنسيين من أول الوقت الذي فتح فيه الفرنسيون « من أشاعة ثورة القاهرة ، وصل رأسهم الشيخ الشراوي والشيخ الشبراوي ولم يذكر الفيلم عنهم أي شيء - هو التطبيع المقصود ؟ أم أن خلابة كبرابيل يبعثي ومن بعده « حل » هي التطبيع الذي يهدف إليه الفيلم ؟

أما عن الكلمات المنطوقة في هذا الفيلم والمعروفة في المجال العام باسم الحوار فحدثت ولا حرج ، فالإبطال والسوقية والتفكك صفات غير كافية لرفضه . فاللغة التي ينطق بالأمر في الطريق إلى القاهرة يسأل « حل » : « هابز تصرف سكة مصر ؟ » . أسأل أمك . « ويحيى عندما يرى ميني ناهد حبيبته أول مرة يصفها بأنها « بيلسوما » ، ونفسية الثائرة طوال الفيلم بلا مرر تمالك زوجة أخوها التي تعلن أنها لا تعرف كيف تولد زوجة أبها بكر : « إذا كنتي مش عارفه بينزلوا إزاي ؟ حل الأقل تبقي عارفه بينزلوا مين ؟ » . « و « حل » التوضيح المتحفظ الذي لقن كفار بلي دروساً في الحب يمكن لنا من رحلته مع القوادح في طول البلاد وعرضها وتعداها لترويج « الضباعة » التي يقدمهاها للناس . « قرب يا متعوس قرب يا مكبوته .. أنا اللي بيع الأمل .. أنا اللي بيع الأوهام » . وتتضح لنا عبقريته هذا الحوار منذ بداية الفيلم فيحيى يدخل على أبيه الحباب صارخاً بجزع : « آبا .. الأسطول .. دول الفرنسيات » لم يدخل الشيخ بكر صارخاً بنفس الدهشة الجاذبة : « آبا .. الأسطول .. دول الفرنسيات » هذا كلمات السباب القذرة والمعارات الجنسية المختلفة التي يجتعلل القلم عند كتابتها لا تقديمها في فيلم سينمائي .

فلماذا كان يوسف شاهين قد ابتعد كل هذا البعد عن الأمانة ليلقي أي حد اقترب من شرط الإخلاص ؟ وما هي الشخصيات التي جسدها هذا الإخلاص في التشكيل الفني للواقع الاجتماعي والإنساني المصري من خلال فيلمه ، أرجو أن أستطيع الإجابة في المقال القادم بإذن الله .



وهو يلقي بجسده على وثائق الأزهر ليحميها من رفاق السلاح « المص » بينما أحد الجنود يمدده ليمسح حرق هذه الوثائق التي يحميها ، وهكذا أنصف شاهين الرجل الذي اتهمه المؤرخون ظلاً بسرعة خطوط رافع « للقرآن الكريم يرجع تاريخه للقرن الثالث عشر » . وإذا كان تقادماً الجها يده يرون أن « وجهة النظر آياً كانت لا تعتبر تشويهاً للتاريخ بمعنى التزوير والتحريف وإنما هي التاريخ كما يراه الفنان » فتحن نقول لهم : هكذا التصير ولا فلا .

نقطة أخيرة أرجو أن تتسع لها مساحة هذا المقال هي ما أثاره الشيخ بكر الأيوبي لسليم الحليز مع شيخه الضير العام الأزهرى والشيخ حسونه ، وهي النقطة الخاصة « بالتطبيع » كما ذكرت صراحة في حوار الفيلم وأن المصريين أعادوا فتح دكاكينهم . أخذوا يتعاملون مع الفرنسيين ، وهي تلك ولا شك أنجبك ثل من شاهد الفيلم ، فالتأنيب تاريخياً أن المصريين ، نفسوا

الجامع الأزهر وهم راكبون الخيول ، وبهم المشاة كالأهول ، وتفرقوا بصحة ومقصورة وربطوا عيولهم بقلته ، وعائلوا بالأروقة والخلارات ، وكسروا القناديل والمهارات ، ومشموا خزائن الطلبة والمجاورين والكتبة ، وبهروا ما وجدوه من التاع ، والأول والقصاع ، والودائع والمخيمات ، بالدواليب والخزائن وشتموا الكتب والمصاحف وحمل الأرض طرعوها ، وبارجلهم وتعاظم إدسوها ، وأحلوا فيه وتوطوا ، وبألوا وتخطوا ، وشربوا الشراب وكسروا أوانيها ، وألقوها بصحة وتواحيه ، وكل من صادفوه به عرو ، ومن ثابه أخرجه . هذا بالإضافة إلى شرب الأزهر بالفتائل و « الدافع والميتات على البيوت والخلارات ، وتمتموا بالخصوص الجامع الأزهر ، وحرروا عليه الدافع والفتي ، وكذلك ما حاوره من أساتين المحاربين كسوق السورسية والفلمين » . بر شاهين من كل هذا إلا مسيو فرانسيل مدير الخلطة التي أخضرها فيها الحملة

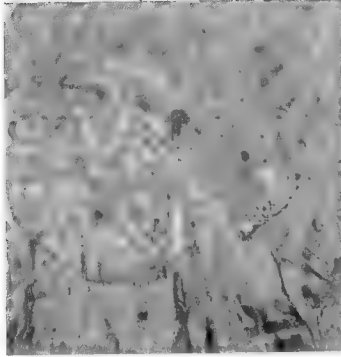


قراءة تشكيلية

محمود الهندي

الفنان يوسف سيده

اللوحة كتابة عربية



ليست هناك راحة
أحلى من راحة الحرية
كم ستكون غممة تلك الأزمة ،
التي يقف فيها الإنسان
إلى جانب أخيه الإنسان
يعملان معا ، ويكسحان معا
تلك الأزمة
التي يصبح فيها كل الناس
أهل وعشير

أول فوجارد

هل يتم كل ما حوينا ، أم أنها غفوة ما قبل الاكتشاف والكشف ؟
أهى غفوة الصحو والإفاته ، أم هى سكرة الموت ؟ .. أين يجنى شعاع
الضوء الذى يفتنى بين أدق التفاصيل ؟

يتدخل الفنان ، ليدخل شريان أمه دون تنازل عن خصوصياته ، فهو
يميل إلى الغفلة ، يفرح لسعادة أمه ، ويشجيه حزن أمه ، لكنه يعتمد في
سماعه وحزنه على عمل مركز يؤري للوحة ، هذا المركز يستتبع كل
العناصر بتركيز شديد ، عكس ما يفعل المؤلف الموسيقى حين يعتمد إلى
تكرار جلة أساسية بتوزيعات مختلفة ، هذه الجملة في العمل الموسيقي هى
اللعن الأساسى والمحرك الذى يتردد في العمل بكامله ، لكننا في اللوحة
لا نلصق أى تكرار ، لكل الأشكال تبدأ تنتهى ليبدأ غيرها من جديد ...
وهكذا دواليك .



قسم الفنان مسطحة إلى مساحتين طوليتين ، جعل لكل مستطيل منها
مركزا يبدأ العين رحلتها فيه كنقطة مركزية .
النقطة المركزية في الجزء الأيمن تتوسط مربعا حروفيًا متحركاً ، أما النقطة
المركزية في الجزء الأيسر فتتوسط مجموعة من الأشكال المتداخلة ، فهي (أى
النقطة) أقصى يسار مستطيل حروفي متحرك وصغير ، هذا المستطيل
تحتضنه دائرة حروفية كبيرة تكاد تتصل بحركتها بالجزء الأيمن .

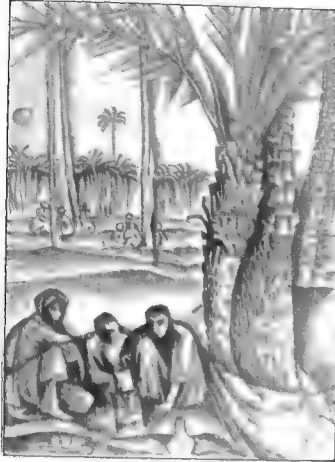
إتنا أمام مجموعة من العناصر مرئية بشكل دفعى مبالغ فيه ، لكن الفنان
لا يتيح للمفاصيل الزائدة فرصة إلتلاف العناصر الجوهريّة ، وفي نفس
الوقت فإنه يبرز التباين التام بين اللبونة والصلابة ، بين القسامة والإشراق ،
بين ذلك التدفق المنساب بعفوية وتوهج ، وتلك الحدة المنيقة الصاعدة .
كما أن الفنان أمتلك مقدرة إعطاء ألوانه راحة لاحد لها ، وملصماً ناعماً ،
فالاشكال لينة - وإن كانت مسطحة - تكتسب شكلاً يومهم بالعمق عن
طريق اللون دون اللجوء إلى المنظور بقواعده العلمية للتعارف عليها ، إما
أشكال تعطى الاحساس بتقلص الفراغ في إصرار عتيد على احترام المساحة
المسطحة للوحة .

معرض الفنان

معارض

محمد حجي

يظل في الإمكان دائما تجاوز الأفكار الكلاسيكية في الفن . فالفن ليس وقفا على من يلجئون معارضه من صفوة المثقفين والمهتمين ، ولكنه أداة توصيل جمالية لجمهور الشعب في كل مكان . إن أحد أحلامه النبيلة هو دفع حساسية الإنسان العادي إلى الأمام والإسهام في تطويرها وتنميتها ، وانطلاقا من هذا المفهوم الطليسي فإن « القاهرة » تفتح الآن على صفحاتها معرضا فنيا لفنان مصري أصيل هو الفنان « محمد حجي » ، هو بمثابة دعوة مفتوحة لكل فنان مصر ، وخاصة فنان الأقاليم ، أن يسهموا بأعمالهم الفنية المتميزة في ترسيخ قيمة جماهيرية راقية للفن المصري . والفنان « محمد حجي » فنان من قرية سندوب بالدقهلية استطاع أن يفزو بأعماله القاهرة ، ومنها إلى العديد من مدن العالم .

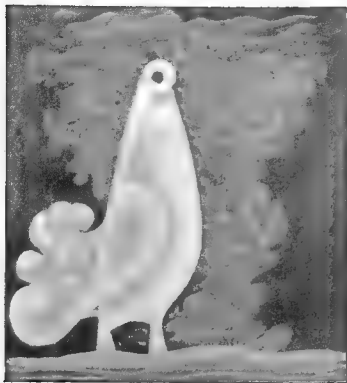


الصلاح النصح ... لم يعد يشكو



نفس الثورة هو نفس الشعب

حلم السلام وجنتع المدل



التحالف

عمود خشار . الفن من أجل الإنسان المصري

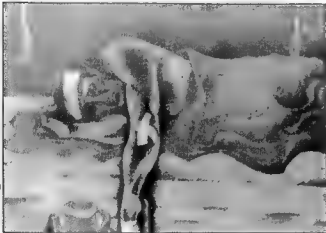


طريق العلم . طريق لكل الأجيال

المرأة نواة المجتمع المصرى الجديد



الإبحار إلى ضفاف المستقبل



طبعة العمال هي القاعدة

حلم الأزيمة الخضراء

محاكمة الكاهن كاي - بن

بهاء طاهر

(١)



تقدم مقدمة . ففي زمن الفتنة التي رافقت حكم آخن - آتون مبتدع عبادة قرص الشمس وما إلى ذلك ، كان الكاهن كاي - بن من أشهر الشراح والمفسرين للعقيدة الشمسية ، حتى لقد أنعم عليه إياها بلقب الرفيع : « متجلي الأنوار المستند بقوة إلى ذراع ختار الإله آتون » (أي ذراع آخن - آتون نفسه) . واستحق كاي - بن هذا الإنعام السامي نتيجة بحثه اللاهوتي الذي ألهم كهنة آمون حجرا والمنون « وحيدة الأقداس الضوئية من رع إلى آتون » ، ولي هذه الرسالة ذكر كاي - بن مدينة أون ، مهبط وحي الإله القديم رع ، وتحدث من يأتيه بدليل على أن رع كان يبعد في أيام لولتك الأسلاف الطاهرين في أون على أية صورة أخرى إلا باعتباره عين السياه الحمراء .

الشيء الذي حير المعاصرين إياها مع ذلك ، أن كاي - بن نفسه هو الذي رفع قبل الفتنة إلى الفرعون آمون - حنب الثالث ، والد آخن - آتون ، رسالته البردية المعروفة عن البن بن (تلك القلمية الهرمية الشكل في أعلى المسلة) والتي أثبت فيها أن البن بن هي رمز الحقيقة الأزلية للحبوبة من الآلهة ، وأن الأرباب تنقلبها بواب ، قال كاي - بن « يفوق ثواب أي قريان ، ولو كان ذبيح ألف ثور مسنن على حلف القيم واست ، أو بناء عشرة معابد بحجارة مجلوبة من بلاد بونت » .

وكان من نتيجة هذه الرسالة بالطبع أن زحمت كالنخيل في أرض مصر (أرض « هجرة » المحروسة كما كانت في تلك الأيام) آلاف المسلات . منها تلك المسلات الرائعة التي كسيت بناتها بالذهب في أرض معابد طيبة وشدنها آمون - حنب نفسه رافعا للآفة الصلوات . ومنها المسلات التي تناص في إقامتها حكام الأقاليم مع كسوة بن بناتها بالفضة . بل قيل إن الفقراء كانوا ينصبون أمام بيوتهم عصيا من الخشب تارجيع فوقها بن بنات نحاسية متواضعة اجتلابا للبركة والنواب .

سيدافع كاي - بن عن نفسه فيما بعد بالتباسات من هذه الرسالة ذاتها . أما الآن فنكتفي هذه السطور لإيضاح الجو الذي أن فيه بكاي - بن من السجن الكائن في أرض المبادئ في طيبة وذلك بعد قمع الفتنة ، واستياب الآلهة القديمة على حروشها التي حملها منها آخن آتون . كان على كاي - بن أن يقف أمام كهنة آمون في طيبة ، التي تسمى ذاتها (برآمون) .

(٢)

اتخذ كاي - بن في المحاكمة موقف المجهوم في أول لحظة . فبينما جلس الكهنة الثلاثة القضاء على مقاعدهم اللطيفة وما أن شرع المجلس للرفضاء في تدوين وقائع الجلسة حتى صرخ كاي - بن بصوت كالرعد :

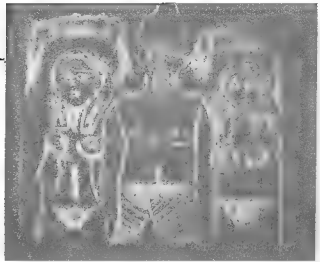
— أيها الكهنة الكذبة .

أجفل القضاة . وقرَّب على ذلك أن تم ضربه بالقرعة المقدسة . وكما زف الدم من أنفه أبعد إلى السجن .

(٣)

في غرفة الكاهن الأكبر سينخ - آمون ، التي يعيقها البخور وتظل على بحيرة المعبد المقدسة يحفها النخيل والجميز ، جلس الكهنة الثلاثة في هيئة مدلوقة . كانت رعوهم حليقة تماما . يلعب جملا التانم مثل ثياب الكتان البيضاء التي يلبسوها والأساور الذهبية المعلقة بالجميران الفيروزي في معاصمهم .

كانوا ثلاثتهم متفعلين بعد بداية المحاكمة العاصفة . ومع ذلك احتفظ سينخ - آمون بجلوه ظاهري ، نظر الكاهن الأكبر (ولقبه الرسمي المتطلع دائما لأنوار آمون في الشرق والغرب ، ولا يقصد بما يلي أية سخرية منه ولكنه كان بالقمل أحول) نظر تاحية الآخرين (ربما) وقال ما العمل أيها الميجلان ؟



(٤)

ولكن الكاهن الأكبر كان يتابع ذلك في صمت ، ولما انتهيا هرأسه وقال في حزن يبدو أيها السيدان أنكما لا تدركان خطورة الموقف .
كان يميل برأسه بعيدا ويطلع في أسى إلى الشرق والغرب .

حتى في أيام فتنة آخن - آتون لم يمس أحد الكاهن الأكبر سمنخ - آمون . كان ممرورا بزمه وسخائه وكان يحبوا من الشعب . فقد كان بين الحين والآخر يقيم ولائم أمام المعبد ، يقدم فيها كثيرا من البط والأوز المسوى الذي يرى في بحيرات المعابد المقدسة ، فضلا عن بقاليا ثيران القرايين التي تقدم للشعب بعد نزع قلوبها وكلاويها وحوافرها المتشورة للإله .

وكان آخن - آتون من الخصافة بحيث ترك سمنخ - آمون في حاله . ولكن رئيس الشرطة كان من الحزم بحيث حدد إقامة في داره مع تجديده من الترويج للسلط على أنوار آمونية . ومن قبيل الاحتياط وضع رئيس الشرطة حول داره ٤٧ من الجواسيس الأشداء ، اختبروا بمهارة من ذوي السمع المرفه الماهرين في تسلق حوايط البيوت ، فضلا عن جبهلم بالمهروليلية قرامة وكناية لكي ، يتلقوا ما يسمعون دون زيادة أو نقص . وهذا ، مع مضاهلة أقوالهم على أقوال خدم المنزل والترددين عليه من الزوار . أما سمنخ نفسه فلم يكن بحاجة إلى هذه التحذيرات أو الإجراءات . فزرم الرجل داره ولزم الصبر معتصلا بالمثل المصري القديم من طار أي ليس وارفعن لك أيا طار وقع .

وهكذا ، إلا أنه عندما ما وقع آخن - آتون واستردت أنوار آمون بهادها وحرية التطلم إليها ، لم يشعر بأي شامتة في المرفوع المارق ولا في كأي - من نفسه . بل كان في الواقع حزينا لأن كأي - من كان زميله أيام الدراسة في معهد الكهنة وكانا في القديم صديقين . كل ما كان سمنخ يريد أن يشته هو أن آمون عظيم وأن الآلهة القديمة وحدها هي الحقيقية .

ولكي يطمئن سمنخ الكاهنين الجبيلان تريبت وباط فلما إنه لا يمانع في توقيع أي عقوبة على كأي - من . ولكن هذه ليست هي المسألة . ثم قال أيها الجبيلان الجبيلان أنا أفهم ما يسعى إليه كأي - من . إنه لا يتم بما نغله أو نغله نحن ولكنه غناظ من بعدنا الأجيال . أنت أيها الكاهن باط تعرف خيرا مني أن قوانيننا المقدسة تخضع لتدوين محاكمات الكهنة على السرديات وحفظها في مكتبة المعبد . فكيف تستطر الأجيال إلى كهنة آمون أن كل ما كان في برية المحاكمة هي عبارة أيها الكهنة الكذبة ؟ ليست هناك مشكلة في أن نعلمه ونشوى أطرافه قبل برتها أو بعده ، ولكن أين سنخفي وجوهنا من آمون يوم نلقاه ؟ ماذا سنقول ولي مكتبة معبد تلك البرية المخزوة ؟

ابتسم باط آمون في سره . لم يقل له أن برديات محاكمات الكهنة بالذات ، تستخدم هي وبرديات جرد معبد المعابد للتدفة في ليالي الشتاء . تصنع نارا لطيفة ولا يضيها نازر ، ومن هنا فلا تقرب عليهم من توقيع العقاب التاجز على كأي - من ووعد أمه توت . خشي باط من مغبة الجرح بمثل هذا السر لرجل في سداجة سمنخ - آمون ونفسه بالواقع ، فاجتهد ليكتسى وجهه بالجد وهو يسأل وإذن ، لإلام ترمي أيها الأكبر ؟

قال سمنخ - آمون لا بد من إعطاه الفرصة لكأي - من لكي يقول ما يريد ، ولا بد أن نفعمه بالجهة لكي يرضى عنا آمون ، ولكني تبقى مستعنا ناصعة أمام الأجيال . .

قال تريبت - آمون كاهن الترابيل الأكبر (ولقبه الرسمي التافغ بعيدا ليشنف أسمع السياه) إن جرم كأي من جرم مشهود . فهو ليس مثل الزنادقة المعادين الذين ظهروا مع آتون ، ولكنه كان كاهنا مرمونا لآمون ثم ارتد عن إله . لذلك لا يكفي إعدامه عن طريق قطع الأطراف العادي مثل بقية كهنة آتون . لا بد في حالته بالذات أن يكون أمثلة وعظة لكل من تسول له نفسه الكفر بآمون . ولهذا فهو يقدم الاقتراح التالي : يوضع كأي من في ماء ملتح جبدا لمدة أيام حتى يتنفخ جسمه ، ثم يوضع يوما في شمس حامية حتى يجف ، وبعد ذلك تقطع أطرافه يطده يسكن منظم أحد إلى أجزاء صغيرة ، ثم تشوى ويرغم على أكفها . وقبل أن يلفظ أنفاسه تماما يقل في زيت مملح ثم يحرق جسده إلى أن يصبح رمادا .

كان كاهن المخازن باط - آمون يستمع ويبر رأسه (من أحزان حياته أنه ليس له لقب رسمي . واقترح مرة على مجمع الكهنة مراعاة لحسولياته الرقيمة كحفاظ لتكنوز الإله وشرف على ثمين الكهنة وعلى مكتبة آمون ، اقترح أن يطلق عليه لقب موزج هو : حين آمون التصلية على الأرض ، ولكن المجمع استقبل اقتراحه بفتور وصمت تام وظل فقط : كاهن المخازن) .

قال باط - آمون إنه يفي على فتوحات زميله التافغ بعيدا ويعتبرها تحليات آمونية لا يستغرب صدورها من مهبل مثله ولكن له ملاحظات قليلة .

فهو يرى أولا أن يكون شئ الأطراف سابقا على برتها وثانيا فهو يتحفظ على قل بقاياها في الزيت لأن ذلك يعتبر تبديدا غير مقيد لزيت الآلهة ، ويستأن في حرقه وسط أهواء اللذة الجافة . ويستأن أخيرا أن يتم حرقه قبل أن ينفذ وميه تماما لا قبل أن يلفظ أنفاسه تحقيا للآلهة المتشودة . ثم رفع أصبعه وقال ولكن استأهل هل تأخذنا به الشفقة مع ذلك ؟ هل ننسى أشد حقيرة ؟ .

تطلع إلى الآخرين في استغهام فقال يطده وهو يضبط على كلماته : اقترح بصفة خاصة ، أيها الجبيلان أن يجرم تحرقا باتا من رماده في أي أرض مباركة بسماتر الآلهة المقدسة . تلك هي العقوبة الحقيقية .

اغضب تريبت بهذه الإضافات . نهلت أسأره . هنا زميله بشدة . قال إنما تلك هي التحليات الأمونية الصادقة . وهو يضم صوته لكل كلمة فيها . وهو يمتدز لأبها فالتت عليه . ثم حيا زميله بمد ساعده في وضع أظفي مرتفع قليلا مع بسط كله (وهي تحية آمونية مرموقة خاصة بالكهنة) وقال هائل باط . هائل باط .

فرد باط على استعجاب زميله بمد ساعده بالمثل وقال في تواضع هائل آمون . هائل آمون .

نظر باط إلى تربيته نظرة لها مغزاها وهو يكرر وراء الكاهن الأكبر والأجيال .. فنظر تربيته إلى باط بنفس المغزى .

كلها غيظها .
ولكن بالكاد .

(٥)

أكدت وقائع المحاكمة ما كان يساور باط وتربيته من شكوك . كان كلام كاي - من غمطها وموشها . لا يستقيم مع أى منطق . لها معنى إصراره مثلا على أن روع هو أمون هو أتون هو حورس ؟ .. وبما معنى قوله إن ذلك هو الآله الذى تلقاه فى الأفق الغربى ؟ وكيف يقول إن الآله ينظر إلى قلب الإنسان دون أن ينظر إلى ما فى مقبرته من قرابين ؟ ولكن شكوك تربيته بلغت ذروتها حين قال كاي - من أن هذا روع أمون أتون حورس لا يفرح ببناء معابد كثيرة ولكنه حين يفرح بشر كثيرين ..

إعتاد تربيته أن يرى كاي - من شخصاً مضحكا بصفة عامة . فقد كان طويلا ، نحيلاً كالصفا ، غامق السمرة ، شارب النظرات ، ذاخلا فى أغلب الأحيان . أما الآن فكان ينف بين حارسه جاحظ العينين وقد ثبت شعره الذى حرم من الحلاقة الكهنوتية كاشوكا الفضل فوق رأسه ، وظهرت كلمات زرقاء فى جيبته كبا التصق ثوبه على جسمه بدماء متجلطة فى المواقع التى تم فيها تأديبه بالشتوة (وهى المقررة المقدسة الخاصة بسجن المعبد ، وسُميت هكذا لوجود تنوهات صلبة فى قضيبها المقدس) . وكان يتكلم بمنظرة هذا من فرح إله يفرح البشر وهو يشرح يديه ليبدأ لعن تربيته مثل مجاذيب الآفة حصص الذين يسبسون خلف الموابت فى عيدها ويسأون بحركات غريبة .

هنا قرر كاهن الترابيل أن يسك زمام الموقف بيده فقال غامطاً للمتهم :
أيها المجرم كاي . فى أى شهر من شهور السنة نحن ؟
فنظر إليه كاي من فى لحظة وقال أليس هو شهر بئش ، لماذا ؟
فالتفت تربيته إلى باط وقال حاسماً تصور أنه يعرف ؟

استأذن باط أن يواصل فحص المتهم وقال له أيها الكافر كاي . تقول إن روع هو أمون هو أتون هو حورس ، ليس كذلك ؟ فقال كاي من نعم . قال باط عظيم . ففى هذه الحالة تكون الإفة المقدسة (موت) زوجة من ليهيم ؟ . هل يعقل أيها الكافر أن تكون زوجة للآفة الأريمة ، أم نفل كما نعرفها زوجة لأمون المقدس وحده ؟ وفى هذه الحالة ، أيها الغيى ، هل يظل الآله الثلاثة الآخرين عوايا ؟ .. انطق .

لم يتنطق . ولما أقنع باط كاي - من رجوع فى مقعده ورفع ساعدته مشغلا بأساوره ، ثم ضحك .

ولكن تربيته لم يتكف وواصل اختياره لعقل المتهم . قرر أن يتخير فى الحساب وهو وجد الكهنة ، فقال أيها الولد كاي : مجابية تضع ثلاث بيضات كل يومين ويضبة فى اليوم الرابع ثم يومين لا تبشش وفى اليوم الثالث تضع بيضا . فكم بيضية تجمعها منها فى الشهر ، إن كان الثمان يطلع منها فى الأسبوع أربع بيضات ؟

ولما بدا الوجود على وجه كاي من لاحتفه باط ، فقال مسألة أسهل أيها الرزنيق ليس فيها حساب : هل يجوز أن تقدم لثلاث قربانا من ثور إذا كان حافر الثور قد تلوث فى ...

ولكن هنا كان الكاهن الأكبر سمئخ هو الذى صرخ كفى .. كفى .. ثم حاول أن يسيطر على صوته وهو يقول كفى أيها .. الـ .. الميجلان .

نظرا له باستغراب . أما هو فكان ينظر نحو الكاتب المخرفص الذى ينقل على البردى كل شيء ..
إلتاع قلبه وهو يفكر فى الأجيال المقبلة .

(٦)

قال سمئخ - آمون غامطاً كاي - من
- أيها الكاهن ...
فهب باط وتربيته واقفين .

لم يستطع تربيته ذو الصوت الذاهب بعيداً أن يخرج الكلمات ، فقال بصوت مختنق ، كيف أيها الأكبر تقول لهذا المجرم يا كاهن ؟
وكاد يركى .

ولكن سمئخ قال بحزم : الكاهن كاهن حتى يتم إعدامه . اجلس .
فجلسا ولكبها شخلا بالأساور شخلة لها مغزاها .

وواصل سمئخ أيها الكاهن كاي - من تقول إن روع هو أمون هو أتون هو حورس . فما اللانع إن سميتاه نحن أمون ؟

فقال كاي - من يخالق تنطق أيها الكاهن . وما اللانع أن أسميه أتون ؟ .. أنهم أن يظل واحدا .
فقال الكاهن الأكبر ولكن فرعونك آمن ..
وهنا صرخ باط وتربيته فى نفس واحد - الكافر آمن .

فهب سمئخ رأسه وقال الكافر آمن ، هذا الآن خلق معابد آمون وغيره من الآله وهو يعرف أن الشعب يجهل منذ الزمن القديم . حتى أنت أيها الكاهن كاي كنت تعرف قدر روع وآمون المقدسين . ألم تفل فى رسالتك إن الين بن حوية روع وآمون ؟

حلل باط وتربيته . فلما ساعدتها . شخلا بالأساور . قالا بورت أيها الكاهن الأكبر . قالا أفضحت الذى كفر .

التفت كاي - من برأسه وقال سيدي انظر من هذه النافذة . سترى هناك ثلاث مسلات نصها آمون - حب . ها هى فى المزار يتكسبن بناتبا الشمس المقدسة - تنشر النور الثلاثى فوق طيبة ، يبارك لهن الناس جميعا دون تفریق فيسجد قلب المؤمن لنور الحق . وفى الليل حين تلعب من بعيد ففى تذكر الغافل أن نور الإله لا يذهب وأنها مخضن فى قسمها الفجر الآن بالضياء الجليدي . إلى جوار تلك المسلات سترى المعبد الذى بنه آمون - حب بأصعدته السامقة . كم هو جميل أيضا . حصارته للوردية أنت من المشرق البعيد ، ولكن قدس أقداسه جهود فى الظلام ، محفور فى الرهية والحلوف ، ليس ضياء ملولاً للجميع .

هض باط بعصية - ها قد ثبتت زندقته . فلنقلته فى الحال .

لكن سمئخ قال بصوت أمر دون أن ينظر إليه صمتا .

أما كاي - من فواصل وكأنه لم يسمع شيئا .. من خلف ذلك المعبد يا سيدي ، ولن تراه من تلك النافذة ، المعبد الكبير الذى بنه تخمس

الثالث وجاءت حجارته من الشمال . وإلى يمينه معبد حثيسوت الرابع وحجارته من النوبة . حملها ألف مركب وشيدها لحسون ألف ذراع . فقل لي يا سيدى من حجارة معبد واحد من هذه المعابد كم مسلة تبقى لكى تنشر نورهما ويجهتها لكل الناس ؟

صرخ باط أيها الزنديق الملعون . . أنتسكث على الآلهة معايداً ؟

ضرب تريبيت كفا بكف وقال إن لم نقتله تلتا نجازا فكيف نأمن نعمة الآلهة الجبارة ؟ ألم يحن الوقت لكى نجعل منه عظة لن تحمته نفسه أن يكثر بأمن الخفى الأساهة ، ذى الثقة والصاعقة ؟ .

ولكن فى تلك اللحظة ذابها قال كاي - ن قوله الذى دوت فى القاعة كالصاعقة . قال كاي - ن :

.. أيها السادة ، هل تحكمون على ريشة ماعت ؟

فحمل فى القاعة الحارة سكوت لثجى .

حتى الكاتب الجالس متكفأ على برديه رفع رأسه لأول مرة ونظر إلى كاي - ن .

(٧)

قال حكما الأجداد : لا يجرؤ مذنب ولا حتى يرى أن يجتكم إلى ريشة الإثمة ماعت . تلك الجميلة التى ظلت مقدسة حتى فى أيام الفتنة وإن غطيت ريشتها قليلا بحيث لا تنافس آتون . ومع ذلك فإن أعين - آتون نفس كان يجهلها . فهى المدل وهى الحقيقة . هى الطريق المعتدل الذى لا يبل قيد شعرة .

هناك ، فى محكمة الألقى الغربى ، يوزن قلب المتولى بعد أن يجتاز أهوال العالم الآخر أمام كفة توضع فيها الريشة المرسوطة فى شعرها الأسود . فإن استقام الميزان نجا وفرح بلفاء أوسيريس . وإن مال الميزان للنهم الوحش (أموت) القابع تحت الميزان - القلب الضال وحرم من جنة البث إلى الأبد . أما أن يطلب إثنان فى هذه الحياة الدنيا أن يوضع على ميزان ريشتها فى الأرض : فآية جسارة ! . يتوغل أن يجلس كله على كفة الميزان وريشة ماعت على الكفة الأخرى ثم يستقيم الميزان ؟ كيف ؟ لابد أن يكون قلبه أخف من قطرة الندى فى الفجر وأصعب .

مع ذلك كان باط - آمون هو أول من استرد نفسه . اجتمع فى سره مرة أخرى . تذكر أن ريشة الآلهة وميزانها جزء من عهده . تذكر أنه يعرف أية ريشة يستخلف وأى الكفتين يجعلها ثيل .

ولكن إصابته خاضت حين قال كاي - ن : إن وافقتم أيها السادة فانا أطلب الاحتكام إلى ريشة الآلهة فى مهبدا فى مدينة أون .

كان باط يعرف أنه ليس هناك أية سلطة . بل هناك لا سلطة لأحد غير كاهن ماعت الذى تنطق عليه صاعقتها فى الحال إن حاد عن طريقها أو تلاعب فى ميزانها .

تبادلا فى صمت نظرات ذات مغزى .

ولكن تريبيت تمنع على الصمت وثقل بصوت خشن . وإن لم يلهب بعيدا مع ذلك ، هذا طلب مرفوض .

قال كاي - ن لماذا ؟

فقال تريبيت ناظرا لباط لأنه . . لأنه . .

فأكمل باط لأنه يتعارض مع عدل آمون الناجز .

وكرر تريبيت نعم عدل آمون الناجز . هذا تصحيح للوقت .

فقال كاي - ن لا تملكون أن ترفضوا هذا الطلب أيها السادة .

مال سمعخ ناحية الكاهنين الآخرين وتقاربت الرسوم الخليفة كشمامات ثلاثة متلاصقة ، وقال سمعخ هاسا أيها الميجلان . هذا مذون فى النهر الثالث من البرية الحادية والخمسين من لائحة محاكمة الكهنة : إذا قدم الكاهن ، حتى بعد الحكم عليه ، إلتصاما بأن يوزن على ريشة الإله ماعت فيجلب إلى طلبة خلال ثلاثة أيام سالم تنطق عليه صاعقة الإله ، أيها أقرب .

هس تريبيت غاضبا وما العمل إذن ؟ هل ترك هذا الملعون فلت ؟

فهس سمعخ أيضا قائلا فى بطنه . إذن فانت واثق أيها الكاهن الميجل أن الميزان سيستقيم ؟

قال باط - معاذ آمون .

(٨)

فى الليل كانت المعابد (برآمون) كتلا داكنة ومظلمة ، لا يضيئها القمر ، وحدها كانت السلات اللامعة تلمع نصبا متناثرة بين المباني المظلمة كأذرع ضاربة نحو السه . وكان الكاهن الأكبر يبتدى بها وهو يمشى فى الليل . عبر سمعخ - آمون وسط أحواض الترسج ، وكان ينشر حظه أمام المعبد الضخم الذى بناه آتون - حب والد إخن - آتون . وكان الكاهن الأكبر قد أرم بعد زوال الفتنة وإعادة فتح المعابد أن تزور الزهور أمام كل معابد الآلهة فصارت (برآمون) حديقة واسعة بأريج الترسج والياسمين والنوتس .

وبعد أن اجتاز سمعخ معبد آمون - حب اتصرف ، بينما نحو الصرح الكبير الذى بناه تحتمس الثالث ، وهناك رأى الحارس والسا تحت أحد المضاعف . ولما تعرف الحارس على سمعخ - آمون ركب أمامه على ساق واحدة وهو يمسك بحبرته ، لمد الكاهن الأكبر يده ويبارك على رأسه مباركة خاصة . . .

وداخل خرفة السجن الواقعة فى جدار الصرح ، كان كاي - ن يجلس على الأرض مكيك البدين والقدمين بحبال مجدولة من ليف النخيل . أحصى عتيه نور الشمع الذى أضاه زناته المظلمة فجأة لأخفى وجهه . وحسن استطاع أن يفتح عتيه بعد أمامه سمعخ - آمون ، يلف وحده فى الزنزانة الضيقة وقد ثبت فى جدارها المشعل .

ظل الكاهن الأكبر واقفا فى الزنزانة الضيقة لا يعرف كيف يبدأ وأخيرا تمنع وقال بلهجة ودية كيف حالك يا كاي ؟

فضحك السجن ضحكة صغيرة ، وشم سمعخ يخطه على الفوق فقال مرتبكا معللة يا كاي . . كنت أنصد . . .

لكنه أخيرا حزم أمره ، فأنهى فوق الكاهن الطروح أرضا وراح بصعوبة يهك الجبال التى تعقد يديه بقلبيه واستغرق ذلك وقتا . كانت المقد حكمة وخفة ، وحين انتهى راح يفرق أصابعه التى خدشتها الجبال خلوشا مؤلة ، واتصّب واقفا وهو يتند .



كان كاي - تن أيضا يترك ربهيه وقديه وهو يتأوه ، وأخيرا قال شكرا لك يا سمئخ ، ولكن الخارس سيجد عقد الحبال بعد أن تتصرف ...

قال الكاهن الأكبر مغتمبا يارتك لست أنا الذي أمرت بتبديك للحبال ولا ... ولا يأتي شيء آخر ... تلك أوامر الوصي على عرش فرعون .

فقال كاي - تن كأنما يتذكر - الأب الإله أي . كان معنا في مدرسة الكهنة . كان متراضعا جدا . يقول لي ولكل إنسان آخر يا ستادتي .

ولكن سمئخ رفض أن يتذكر ذلك ورفض أن يعلق عليه . غير أنه وجد فرصة سائحة ، فقال على أي حال كل ذلك يتوقف عليك الآن .

فرغ كاي - تن بصره إلى الكاهن الأكبر وقال كيف ؟

فقال سمئخ - آمون - أما زلت مصرا على أن توزن على ريشة الالهة ماعت ؟

ولما هز كاي - تن رأسه بالإيجاب سأله سمئخ - آمون لماذا لو لم يستقم الميزان يا صديقي ؟

سبكت الكاهن المفرط في الأرض ثم قال أتذكر يا سمئخ حين كنا معا في مدرسة الكهنة ؟

فقال سمئخ متبسها نعم ، كان الكهنة الشبان يسخرون من لأي أحول ويسخرون منك لأنك تقرأ دالها . لا تخشى إلا وفي يدك لسانة بردى مفتوحة .

قال كاي - تن ، نعم وكنت أنت أيضا تقرأ كثيرا ولكنك كنت الأثني . ما زلت أذكر ذلك الحوار الذي دار بيننا ذات مرة . كنت أسألك مادام أوسيريس رب البعث الغابض على كل الخيرات في العالم الآخر هو رب العدل ووب ماعت في الأفق الغربي فيما حاجته إلى قرباني على الأرض ؟ إن كان ما يؤزن هو القلب ، فما أهمية ما تقدمه اليه ؟ كيف تتعامل مع أوسيريس العظيم كما لو كان واحدا من موظفي فرصون الصغار نستطيع بالهدايا ونسترضيه ؟ فقلت لي أنت إن بحثت في حكمة الأرهباب يا كاي حداث من الطريق . تمنح على الأرض لكي تطيع لك أي شئ . أتذكر ذلك ؟

هز سمئخ رأسه وقال ربما . ومع ذلك ، فقد كنت أقرأ كل ما كتبت عن آمون . لا تحسب أن لم أفهمك . كنت أحيك دالها يا كاي وأحب ذلك الشعر الذي نكتبه . ولكنك فيما كتبت عن آمون كنت ... كنت أشبه بالآلهة الغداس في مدينة أون . ما زلت أذكر قولك : كما تبيل الزهرة تنوح الشمس كذلك تبيل القلب نحو آمون فيفتضح بنور الحب ، وكما يبده آمون ظلام الليل ، كذلك تلبك لن يعرف دياجير الحوف ولا الظلم . زمزعت كل ما كنت أؤمن به يا كاي ، حتى كدت أشك في آمون نفسه .

ابتسم كاي - تن في مرارة وقال لصديقه فلم لم تؤمن ؟

كان سمئخ يتحرك متفعلا في الزلزلة الضيقة التي لم يكن فيها متسع ، أرواح يدور حول نفسه تقريبا وهو يتكلم . لعله سمع السؤال الذي وجهه له كاي - تن ولعله لم يسمعه ، لكنه قال وهو ما يزال في انفعاله .

- شيء واحد يا صديقي كاي لم تقه في كل رسالتك عن آمون . شيء واحد تأكدت منه فيما بعد عندما رأيت كل أولئك الذين كانوا متحمسين لأتون ، يتلون في تجييده الصلوات ويغشون لأغن في كل المساكن كالمجائين ، ثم لما وقع أخن هرعوا مرة أخرى إلى آمون ورع وشاركوا في صب اللعنة على أخن - ذلك الذي كانوا بالأمر يبعثونه مع آمون ...

قال كاي - تن هل نتحدث عن التفاق ؟ ذلك في كل عصر .

هز رأسه وقال لا ، لم أكن ذلك ولكني أجدت عن الحوف . آمون كما كتبت عنه هو العدل كله وهو الخير كله ، ولكن أين الحوف يا كاي ؟ ... لماذا ترك الناس آمون الرقيق العذب وعادوا إلى أفتنا المخوفة ، إلى آمون وحورس وأوسيريس ؟

قال كاي - تن أم يكن ذلك لأنكم أجبرتوهم على تلك العودة ... أم تظن أنهم يفضلون الحوف ؟

فقال سمئخ - لا مرة أخرى يا كاي . أمي أنهم يجتاجون إلى الحوف . كان آمون حسنا لك ولأخن وللشعراء ، ولكن العامة لا تعيش بالتقوى العامة تحتاج إلى الحوف لكي تعرف التقوى .

قال كاي - تن ومن منهم على ذلك المثال يا سمئخ ؟

تطلع إليه الكاهن الأكبر متساللا فقال كاي - تن وهو يستند إلى الحائط حتى وقف على رجليه من منهم على ذلك المثال ؟ من ملهمهم خوف تلك الالهة المتعسلة للدم والقرابين ولتغليب البشر تحت الشمس وفي ظلمة الليل ؟

لهز سمئخ رأسه وقال في شك تمنييا نحن الكهنة ؟ أوافق أنت أن الناس ليسوا هم الذين صنعوا ؟ . أوافق أننا لم نكن من صنع حاجتهم إلينا ؟

قال كاي - تن أنا واثق يا سمئخ أن إلهي الذي ينشر الغليظ يسم الناس كلهم إليه بين أشعة النور . أنا واثق أنه لا يريد منهم أن يتقربوا إليه بالذم ولا يقطع رقاب البشر ولا بتعليمهم في الأرض . أنتم أعفتم أخن - آمون من القتل واعتقلتموه في قصره لأنه فرعون ولأن كل فرعون يجب أن يظل إلهها نهما فعل . ولكنكم تتكلمون بكهنة آمون علنا . ثمزقون أطرافهم وتقلعهم أمام الشعب وتقدمون قرابين لأفئكم . أتذكر يا سمئخ هو كل جند تلك الالهة ؟ . أن ترى الدم والأشلاء والقتل ... لماذا أيسا الكاهن الذي يعرف ؟

فقال الكاهن الأكبر لكي يعود النظام . لكي يطمئن الشعب .

لهز كاي - تن رأسه فليبين واليسار وقال يا سمئخ . ولكن لكي يستتب الحوف . وحين يعود ذلك الحوف ، فيستقر في النورسن فستجئون أسوأا أكثر وتنبون معابد أكثر وتسخرون بشر أكثر . ما أهمية أن يظلموا قراه ؟ . ما أهمية أن يفضوا عمرهم من المولد حتى الممات في جصور من طين لا تعرف الضياء ولا تعرف البهجة ما تمتع تبين لهم في كل ركن معبدنا على مدخله إله بوجهه تمشح وجسمه قد أو برأس فمبان وأطراف أسد ؟ . ما دمتم تقولون لهم في كل غصوة غافوا . غافوا في الأرض وغافوا في القبر وغافوا في

البحث . لا ترفعوا رءوسكم ولا تسألوا . . وها نحن ، ومن أجلكم ،
نمنح في قصورنا عبادة تفسيكم بالرب من البحر حتى بلاد النوبة . . لكننا
أيضا ، من أجلكم ، نصنع في تلك العجالة نقوبا ، ونحن وحدها نعرفها ، من
أخذنا بيده قلده منها ونجا . .

ثم قال وهو يستند إلى الجدار ولكن سيأتي يوم ياصليهم سمع بعد فيه
الناس الإله النور . الإله الذي يقول هم أجورا . . ارخوا . . ارخوا . .
للفرح خلقتكم فاعيدون في الفرحة . .

تهب سمع وقال ما أجل ذلك يا كاي لو أنه صحيح . ما أجل حلمك لو
أنه صحيح .

قال كاي . - فن لم يكن حليما مع آتون . وهذا سيكون وحده هو الحقيقة .
فقال سمع أخشى أنك ستنتظر طويلا .

قال كاي . - بن بل سأعرف ذلك توا ياسمع وسنمره أنت أيضا . ألم تفهم
حتى الآن لم طلبت ريشة ماعت ؟ .

فقال سمع بصوت يكاد يكون حزينا . - يحسن أن تتسنى ذلك ياصديقي .
ستكون هناك ريشة وسيكون هناك ميزان ولكنا لن تكون هي ريشة
ماعت ولا هو ميزانها .

لزم كاي . - بن الصمت فترة ثم قال لم تفعل ب ذلك ياسمع ؟
فانقصر الكاهن الأكبر قائلا . - من تظن ؟ لست أنا الذي أمر ، قلت لك
تلك إرادة الوصي على العرش . لن يسمحوا لك أن تكون ربنا حتى ولو
نزلت ماعت نفسها ويربك . ألم تفهم ؟
فقال كاي . - بن يبدو إذن لم يقل إلا الإعدام .

قال سمع يشمر من التردد أو حل آخر ياصديقي ، أنت تعرفه تماما : تعلم
التوبة وتعود كاهنا لأمون . ومن يدري ؟ ربما أنت الذي ستخلفني ،
فالوصي على العرش يعرف قلبك .
فقال كاي . - بن بل الإعدام .
تهب سمع وقال في أسف ، ذلك ما توقعته .

ساد الصمت ، ولكن الكاهن الأكبر ظل واقفا . وانزل كاي وهو
يستند إلى حائط زرقاته ، حتى جلس وبصوت خافت شكرا لمجيشك
ياسمع . أنا أقدر صنعك .
لكن الكاهن الأكبر قال في غضب تقريبا أنهى .
قال كاي . - بن لا أستطيع . أنا متعب جدا .

لكن سمع استمر يقول غاضبا أنهى ، ثم انحنى وأمسك الكاهن الجالس
على الأرض وجذبه تقريبا وقال له ابني واخرج .
قال كاي . - بن وهو مستجيب للقبضة القوية كيف ؟ .

فقال سمع بسرعة وهو يكاد يهت . - أنت تعرف الطريق من هنا . تعرف
هذه المعابد جيدا . حين تخرج من هنا ستجبه إلى معبد تخمس الثالث ثم إلى
معبد حثحسوت ثم إلى المصرح الكبير ثم تبصره إلى الباب الخلفي .

قال كاي . - بن بدهشة والخراس ؟
وهنا ترك الكاهن الأكبر كاي . - بن وضحك للمرة الأولى منذ دخل وقال :
أنسيت من أكون يا كاي ؟ . منذ قليل قلت إنني كنت في مدرسة الكهنة
أدنى منك . أشكرك ولكن لا أظن ذلك ، أنا لا أستطيع أن أكتب ربع
رسالة من رسائلك ولا قصيدة من شعرك . .

ثم اكمل بلهجة تكاد تكون طفولية ومع ذلك فقد كنت يا كاي أقوى منك
ومن كل تلايلد المدركة في إحدى المواد ، ألا تذكر ما هي ؟

هض كاي . - بن فجأة السحر !
فقال سمع بيثا مبالغ فيه بل قوة الآلة .

ثم فتح باب الزنزاة . وفي الخارج ظهر الحارس محمدا على الأرض على
جنبه . كان يخط في التيم وهو يحتضن بين ذراعيه حربه . ولم يكن الكاهن
الأكبر يحتاج مع ذلك إلا للقليل من قوة الآلة لكي يصل إلى تلك النتيجة .
لكن كاي . - بن عاد إلى داخل الزنزاة مرة أخرى وأخلف بابها .

قال سمع بدهشة ماذا تفعل ؟
فقال كاي . - بن أشكرك مرة أخرى ياصديقي . ولكني لأريد أن أعرضك
أو ذلك الحارس للخطر ؟ . كيف ستبصر هروب ؟

قال سمع بلهجة الجادة ولكنك لم تحرب . أنت انقضت عليك صاعقة
آبون فاخضيت . ذلك كما تعلم هي أقصى عقوبة محل بيشر . ثم مد يده
وفتح باب الزنزاة .

تردد كاي . - بن قليلا ثم قال ولكن لماذا تفعل ذلك من أجل ؟
فقال الكاهن الأكبر مقطبا جبينه أنا لأفعل . آمون هو الذي يفعل . هو
يأمرني وأنا أفعل .

ظل كاي . - بن واقفا تطلعت حوله في الزنزاة فقال سمع يبدو أخرج
ياكاي . أنا أعرف الآن ما يدور في رأسك . أنت تريد الآن أن تبقى ، وأن
تضحي بحياتك من أجل آتون . .

فقال كاي . - بن من أجل الحقيقة . مالمية الحياة في الكذب ؟
قال سمع ما أسهل أن تموت من أجل حقيقة . ولكن هل تعرف كيف
تضحي من أجلها يا كاي . - بن ؟ . اكتب شعرا .

قال كاي . - بن وهو يتسهم في حزن قليل من سيره ياسمع .
فقال سمع نعم . هذا صحيح . ولكن من يدري ، ربما هؤلاء القليلون
يا كاي هم الذين سيحققون حلمك .
كررو كاي . - بن بصوت خافت من يدري ؟

ظل صامتا لفترة ثم مد يده وأمسك بذراع صديقه قائلا إذن فودعا لك
ياسمع . ودعانا لأمون الذي تحول معك مرة إلى آتون .

ظل الكاهن الأكبر واقفا خارج الباب يتابع كاي . - بن يصره إلى أن
اغشى . ثم عاد وأخذ الشمعة من داخل الزنزاة وأصداها إلى مكانها في
السور فوق الحارس النائم .

مشى مرة أخرى وسط كتل المعابد المظلمة والسكران . مال على حوض
زهو واقطف زهرة ترحبني قريبا من أفه . وعندما القرب من البحيرة
للغمسة رأى الأوز الأبيض يجيع متجاورا محيطا شاطئها المظلم بدائرة
بيضاء ، ورأى القمر ينشر نغمة فوق البحيرة السوداء الساكنة ، كان
ير الآن أمام معبد تخمس الثالث وكان أمامه مثال هائل لأمون يعلو رأسه
تاجه الطويل بريشته المزودة ، فوقف طويلا يتأمل الوجه الحجرى في نور
القمر وأخيرا ختم :

أي آمون ، لم جعلتني كاهن أكبر ؟
ثم شب على قميمه قليلا ووضع زهرة الترحب فوق الركبة الضخمة
الباردة ، قبل أن يدير ظهره ويتعمد .

جنيث : مارس ٨٥

الهلال إلى سلامة ومأساة الرحلة الدموية للفردوس المفقود

حسن عطية

الاختلاف بين متعلق دياب وأبي زيد ، فظلت الخطوط
الأخرى مجرد هياكل عرض على جدار الدراما ، كما خففت
المسرحية - وهاذا غلبها العرض - البسور التي لعبه
بعض سعدى ابنة الزناجرى ، والتي ساعدته في
استغناء كل ما أبقاها ، وهذا لأنها لم تكن فعل (الحياة)
الكائن وراء هذه المساعدة ، وكان من الممكن -
أيضا - للغلب على ذلك الصراع الدرامي بين الحب
للطموح ، والأواجب للأب والوطن ، ودور سعدى في
تغيير شخصية عمرى وقصته للفعل الجاسم في نهاية
المسرحية .

ومع بداية (التفريغ) بين أمانة الراوي ليطلبنا
بالأصناف (لحق الحكاية)، فهو السارد لما يصير
(الغائب) ، والمكلم بلسان بعض شخصياتنا بصير
(الأنا) مع مجموعة الممثلين لبعض الشخصيات
تلك الحكاية ومسوقها، وبالتابوت بينهما - الراوي
والمجموعة - يتجمع (الحديث) الدرامي مجسداً
أمانة ، والأصناف ، مت ، فنصنع نحن وموجودون
بالتفاعل (داخله) ، وبالأصناف (لحق الحكاية)
خارجة ، فنأين الماضي والأصناف على لحظة مسرحية
، ونعزج الموقف والحكم عليه .

وخلال مسيرة الرحلة الصعبة إلى الجبهة الموحدة، يتم حبس كل الشعوب التي مرت بها الرحلة، وتتساقط السلاسل لإعلان ثوابهم وهضمهم في ذلك الحبس، ويترصصون على قبر أريد، فهو لا يرى فضلاً أياً من السادة على أي فرد من أفراد الموم... أمام هدف من السادة جميعاً، (الداشواي في الرحلة إصطناعها إلى السادة) والعاملة، كما أنه يرفض ما قاموا به من حبس وقتل ولا يسب ولا يهين، فلا تدرى ما بدر من الحرب، وكان ولكننا نطلب أرضاً من بركات الحرب، ومرة ما جارتنا غير طمعة الأرض إصطناعها، فلم تتكلم نحن في ذلك حبس، والحب؟ تيرير مصحبات فلم يجرى أرضه وشيخناها وفيه ضلوعه مصحبات من طماعة الأرض، وأجب السادية... أن رضى من فلا تدرى من قبله قوتيه، ولماذا فالجيد الذي يتحدثون عنه ليس جيد، فتبه تركوا الأرض خلفهم غربا، نحن السادة يفرضون تلك السادية عليهم وهم عامّة قلوبهم من كدناهم من ثبات النظام الإقليمي داخلهم، كما أنهم يؤكدون من خلال الإقصاء بدور في أملاك العصر ومن يزعجهم ومن يزعجهم، وهنا يزداد سؤالا في ذلك القانون، من محترق فقط على حكم تناسك جميع الحب، من محترق الفقل، فالذي يجرى في رأيه هو الناس ومن يفعل شيئا من السادة، أما الذي يبدل كل الفعل، ويستعقل كل الحب، فهو الذي وأبو يند والتاسع وكل الناس على لسانه ثم قد قلنا لا يتفق من كره... ولذا فهو ينتفع مشاركا أي زائد بقية الرحلة أصلا في كسر كل حبس الحب، مؤكدا على مقولة أن من تلك الرحلة لن يحصل عليه كل منها (الآخر)، ولما (رحله)، بعد أن يقتل أي منها (الآخر)، ومن ثم فهو يرسل محررا أي زائد من القدر (الآخر).

عليه ، لذا فهو حتميا رغبة القوم في الرحيل إلى
تونس ، يرايق في مشاهيرهم حيث يفتتح أحملة
وعندما أراد زيد أن يلبس ثوبا من ثياب أحملة
فيريد أن يفتح واحد ، فأحملة سيسمح له الثمن
المطلوب ، والأخر سويحه الموت بلا ثمن ، وهكذا
الطوبى (التفرقة) أو رحلة الرجل إلى تونس والقرم
يحصلون كافة تقاضيات الفكرية والعاطفية معهم ،
فيلظفون (الضي) ذهاب يتناقص مع مطاق (المال)
الذي يملكونه ، واما ما يتلذذ منه القليلة الفاتحة للقرم ،
فهي تمنى القليلة الفاتحة للخطوة في السلطان حين من
تصغر نضج ورواسية زائفة ، وتمنى القليلة الفاتحة أو
القانونية من التخمع من به الحفظ على الشرفه
وواجباتها ، كما تضيئ الملألت المظلمة في السوية ،
فأما يفتش الجانية التي تزرك المظلمة والولد
بكمكة ، لتصلح القيلة عشا لأل زيد ، التزوج من
أحملة ، أحملة بعد التزوجة بين الزوجين الضلع من
أخرى ، والألم الماشق الزرك المركة ، الضلع من
أخلاف قوم كل منها ، وتصلحها أحملة ، والظن
أحملة ، بعد ذلك التفرقة من الدور المظلمة لذلك
التضام القليلة ، فبذلك أن تزرك أسسها

في تونس قبض الزناني على أي زبد،
والشباب الثلاثة ، فزفلق حلهم
(الرجل) الذي غفوا إليه ، فزفلق حلهم
معهم ، وهنا تتدخل القوى الخفية
للتفاديه ، حيث تتدخل سمدي أحييه
زناني خليفة نوح مرعي ، تحشف وجوده كالم تبعث
عنه من قبل ، فزفلق أحييه الزناني لم ليحصد لها
(الرجل) الذي غفوا إليه ، فزفلق حلهم
المصنوعة بأحلامها المحيطة في ملكة أحييه ، حيث يتنب
المب وبتشغل الأب بالخاضع القاتلي في ملكته ،
والمستقبل المتمد المحتاج ليد يستر به ، ولذا يصيح
القادم من الخارج بالنسبة لسمدي هو المحطم
أحييه ، التي لا نجد مكانا لها فعلها ، وهو الغاضي على
رمام ملكتها ، فزفلق لتقسيم العمل ، ونحوها
الرمز الزردي ، فصرعى هو الحبيب لها ، فارس
ملكته ، وأبو زيد هو قائد ركب القاصدين لإسقاط ملكة
تونس ، ويذهب هو والقادر وحده على قتل أي الزناني
، انتهزا زفلق سمدي المحيطة ، والمتمثل بـ
الخلاص من ملكة أحييه ، لصالح ملكة الحبيب ، ويرز
العلام وزير الزناني ، مشاركا في اللعبة ، مؤكدا على
مقولة الزمل ، أملا - ملكته - في الخلاص من كلام
الزناني ، ولكن لصالحه هو ، ولذا يهوئها في ملك
سمدي في عدم قتل الأسرى ، والاتكاه بسجن
الشباب ، ويواصل أي زبد لباني فضيحة صهرهم ،
فبوقاف الزناني سلطانا في خطته للاتصاع
لأموار الغيب التي جعلها الزناني لائته سمدي .

ويعود أبو زيد ليضع أهله في سوق درامي
اختياري ، بعد أن توثيقه بعودة شبيب أسرى في
الزناز ، فيؤسف سامهم سوى المظاهرة إلى أسرهم
وتحقيق الفريوس المفقود ، أو البشاعة بنجد هلاك
فيها ، ويتناقل السادة الأمر ، ويغيب العلة كالعادة
من سامنة التناقل المصري ، وتنتفع دباب طبيعته
البرجانية الانتهاء بها عن الخرج من المتحور الذي
سيحصل عليه مقابل الاحتجاج معهم إلى تونس ، فهو
رجل نفعي يقدم عمله مقابل ما سيحصل عليه ، بغض
النظر عن نوعية هذا العمل ، وطبيعة ما سيحصل



لحيوته سعدى لستولى عليها دياب ، كما استولى على تونس . . . لقد كانت سعدى - دراميا - هى المعادل الحى لتونس الرمز ، كان لها أب ، ثم تشر يوما معه ببيتها له لم أعرف ملكة ، ولا أنا خلقت من أجله ، . . . لذا فهزمت مرعى مزوجة ، وهو يرى أن تلك الرغبة المحتوية في ثمر السماء على أرض الجنة الخضراء ، إنما هى وليدة تلك الصحراء المشبعة في وحشية ووليدة تنشأ اجتماعية كانت ، ولم تستطع إلا أن تنسل خصاصا إلى الأرض الجديدة ، لذا فلا بد من قتل حامل تلك الخصائص ومنفعلها ، لا بد من قتل سائب الحلم .

وهكذا يصل كل من أبى زيد ومرعى إلى نتيجة هامة ، مستخلصة من واقع ما يعانون وهى ضرورة التخلص - بالقتل - من دياب .

ولقد قفز سعدى المسرحى فوق المشهد السابق ، حاذيا إياه ، منتظلا مباشرة من موقف طرد مرعى وحصول دياب على سعدى ، نيدخل أبو زيد مواجه دياب ، مؤجلا الحسم معه ، إلى حين استكمال سيرة الفتنة لبقية بلاد الغرب ، عاقدا معه اتفاقا ، يترك فيه على العرض حتى يعود ، مقابل عقد القتال مع أهله ، وعدم الاعتداء على سعدى .

ويجب القول في حرب الغرب ، ليتصارع السادة على السلطة ، ويديرن الحيلة لإسقاط دياب ، فيسقط في الشرك غمورا ، فيهلون الحرب الأهلية على بني زغبة ، يتصارع الأشقاء ، بينا الوزير العلام يقف بعيدا بجيشه منتظرا إياك قوامه . ويقتزل العرض المساحة الزمنية المتدفقة سبع سنوات من سقوط دياب وسجنه ، وبداية الحرب الأهلية ، إلى عودة أبى زيد من فتح بقية بلاد الغرب ، حيث تنمو رغبات ، وتشخير أفكار ، فالصراع حاد بين أبناء العمومة - الجازرية - تلتفت ، ومرعى تكتسب فطنة الظلام داخله ، ويطلب أباه السلطان حسن بإيقاف المذبحة ، وسعدى تعود إلى مرعى ، بعد أن انصهرت في بوتقة النار ، لقد بدأت تهتم بالمحيط إلى أن خرجت من قوتها وأحلامها في علكة دياب ، خرجت لشرك ارتباطها بواقعها الحى ، ولتدرك أن هروبها من الزنا (الطافية) لم يبق من داخلها جانبها الأورى لها ، فأدركت أنها كانت مذنية في حقها ، عندما سمت للهروب منه ، وإن فعلها الصحيح في الحياة هو المقاومة ، لذا فهى تسعى إلى مرضى نظامهم مع الواقع الدمار ، منتزعة إياه من واقع العدم ، ولكنها في حقلها لم تكن يفلح ، فسقط بسهم طائش وسط تلك الحرب الفرسون ، ما يدفعه للحركة نحو رفض استسلامه اليقضي .

وما أن يعود أبو زيد من فوجات الغرب ، سعيدا بقدرة على تحقيق حلمه ، بفتح البلدان دون دماء ، حتى يتأججا ما آل إليه الأمر ، حرب أهلية دامية ، لجيش العلام خارج علب الصراع ينتظر إياك القوى ليضمح الجميع ، فينتقل أبو زيد ليخلص دياب من أسر ، داعيا إلى لا تلاف ووحدة الصف بين أبناء العمومة وسط الدخول الخارجى ، ولكن دياب المسرور



هلال ، ويعرض الخوض عليهم له ، ويسعى لنشر الشار والدم في الجنة الخضراء ، مسرعا أنها يابسة الرجال .

وقد أوصلت حركة الواقع حلم أبى زيد إلى طريق مسدود ، فقد انقسم الأشقاء ، دياب وقومه تسبدا ، وأبو زيد وبقيّة الأقوام خضوعا له ، ومرعى يمان من الشعور بالإحباط ، ومع ذلك فدياب لا يمشى سوى ذلك المسبب ، ومع ذلك يتركه يلعب ، فتصل به سعدى ، لكنه يتركها قلب الميت تسقط في يد دياب ، حيث يرى فيها جزءا منه ، باعته ملكة أبيها لفاء حبها ، وهو باع كل القيم ونشر الدم في تونس الأمل ، وبين قومه من أجل حبه للجازية .

ويقفز العرض على مشهد كامل يكشف فيه المؤلف عن تلك العلاقات الشائكة بين السادة وهم يعانون الهلّة على أبواب تونس التي انتزعتها إبن عمومته ، ويوسط ذلك المؤلف المليون إنسانيتهم وشجاعتهم ، تبدى دود الأفعال ، حرب علية زوجة أبى زيد إلى أهلها ، وتقلب الجازية في ألم ، وتتعمد السلطان حسن في تخالف ، ويختار أبو زيد أمامهم ، فقد جاءهم للحلم ، فطلعتهم غلاظهم ، ودرهم كل الإحباط فهو مازال يرفض أن يقهره الشر الغالب في الكون وعليه أن يبلغ ذلك الهدف للعالمين بين القسط في اليد ، والدماء في تونس لذا فعليه أن يصحح مسار تحقيق الحلم الذى انتصر به دياب ، حق وأد بقلته ، ولكنه يمشى أن يفسد بقتل المحرف بالحلم ، إلى الإساءة للحلم نفسه ، أما مرعى الذى يمان من العلة وعدم القدرة على امتلاك الحلم ، والإحساس المر الغزوة ، وتركه

وبالوئاج المتوازي تكشف المسرحية عن التهريء داخل تونس الفتحة ، فسدلى ابنة الزناى تعانى الإحباط في حبيها لمرعى ، فقد جسدتها عكس ما تصوره - ورائته في البرية كما يشير النص - فقط - وكما أخبرها الرمل عنه ، ما تغلب عليه لتتحق أحلامها المكتوبة ، وهو دبر عنها لشفه ومرضى قلبه عبر الرحلة المشؤمة ، وسقوط أسيرة في ظلم بيت ، وعثره من قدم قومه بتناقضهم ، لذا فهو يمشى التحور في عالم سقيم ، ويمشى الميش في حاضر يكشف عن حطام ويتشظى القد القادم بالذبايح للجسم ، يشله العقل عن الفعل ، بينما تدفعه إلى عالمها بتسكين ذلك العقل ، لقد استسلمت لتلقى المعاقبة الدائرية في تلك الغيب ، بينما هو ما زال مستيقظ العقل ، ملوكا الدمار الدائر حوله في واقعها وواقعها ، لقد عكست الحرب ظلالها على حب شاب بين اثنين يتيمان لتئين متصارعين ، خط درامى هام كان من الممكن استشاره على نحو أفضل .

وكما تفصل سعدى بالحلب نفسها عن أبيها وملكته ، سعيها لملكوة رحيمة ، بفصل العلام بالحيلة عن الزناى وملكته ، سعيها لتلك الملكة ، فيستغل طهره وشغفه المنجذون لملكته وتصديق لتبروات الرمل ، ليدفع إلى التزول لخاتلة القافة : أبو زيد ، فليهب إيمانا غيبا منه ، أي العلام - بأن الزناى مقتول مقول - كما قال الرمل - يد دياب .

وعلى الجانب المقابل ، وبينما أبو زيد يقود الجيش لاحتكام أسوار تونس الخضراء ، متمنيا تحقيق ذلك الانتقام دونه 11 يسفل التردد داخله نحر ما هو قائم عليه ، ويكشف الصراع خلف قيادة الجيش وداخل سلطة السادة من تجربها ، وفشى الزنا الحسة والتأمر فيها ، فطروا من دياب وقومه بني زغبة ، يتأمرون عليه بإياعه عن القافة ، وعندما يعلم أبو زيد ذلك يرفض طالبا من دياب التفتير للخلف العودة للمقدمة ؛ فيأمر قائما بدور الفرج ومنتظرا ما سيكون إليه الحال . . . وإحلال يدور لأشهر دون تقدم من التحام تونس ، فالزناى وحده يضغط رأس كل فارس يقدم إليه ، وأبو زيد يرفض السلطات تركه لقافة الجيش ويخبره لثلاثة الزناى ، ويديب قايح في المؤخرة ينظر طالبا الثمن ، وفإن يجهر الجميع بين يديه ، وأن تكتب له تونس وقومه بدفع فصحها ، ويطلب السلطان ، لينتدب ميارا الزناى لخصائص بعضها من مقرر حول الدابة والتملك ، ويجازران بين يتحرك الرأوى ومجموعة الرأوى المعصرين حول الحلية التي يتأرون داخلها الزناى ، وسهلوا أسوار تونس بعد أن تحركت وأصبحت كأسوار حلية دمية ، ويسقط الزناى يد دياب ، ويهاجم سر سوطه كل شره ، فتوس الملكة معلقة برأس فرد ، سلف الزمرى والصاسم والمبالغ الأوحدها ، ويعزل فرد آخر العرش إنه دياب اللتى ، بحمام الدم الأمل ، والذى لا يعرف للشر فية ، لذا فهو يحمل من قومه - بني زغبة - السادة في المدينة المفتوحة ، ليس حيا فيهم ، ولكن كرها في بني

الاتجاه الأسطوري في النقد الأدبي

د. سمير حجازي



يتفق النقد الأسطوري للآداب حين يتجه الناقد أو الباحث نحو دراسة العلاقة بين اللاشعور الجمعي وتصورات الجنس البشري البدائية والآثار الأدبية. أو بالأحرى يتجه نحو الكشف عن أساطير الجنس البشري التي تكمن وراء الأدب. والظاهر أن هذا هو الاتجاه الذي سارت فيه كل جهود فلويد برونكر من «مناخ غطية الأصل في الشعر» سنة ١٩٣٤. وفروانسيس فريسون «فكرة مسرح» سنة ١٩٤٩، وفرويسون فراني «التماثل المزعج» ١٩٤٧، وفيليب مولرerie «المنالورة المحترقة» ١٩٥٤، وروالنت بارت «الأساطير» ١٩٥٧. وهذه الجهود وغيرها كانت تشهد تحقيق نظرية عامة للآداب الأسطوري.

وكن أن نلاحظ بسهولة أن هذا الاتجاه التقدي قد تطور انطلاقاً من الأثرولوجية التقليدية من جهة، وجملة المفاهيم التي أرساها فرويد في اللاشعور الجمعي وعلاقته بالتطورات البدائية للجنس البشري من جهة أخرى. فهو يرى بأن منبع الإبداع الفني بصفة عامة يرجع أساساً إلى ما أسماه باللاشعور الجمعي، انتقل بالوراثة إلى الأشخاص حاملوا خيرات الأسلاف. ومظاهر ذلك الشعور تبدو واضحة في الأحلام وفي الأساطير، فتطور التاريخ الثقافي البشري يبدو حاضراً في اللاشعور الجمعي، يخرج نموذج بدائي يطلق عليه رمزاً جديداً من التناحية الشكلية لكنه قديم في مضمونه قدم الآثار المختلفة في النفس البشرية، من الأسلاف الغائبين.

ويصير يونج باللاشعور الجمعي، جماع تجارب الإنسانية التي تعدلت إلى النفس الإنسانية من طريق الأسلاف البدائيين عبر نفوس الأجداد والآباء. وهذا يعني أن مضمون اللاشعور الجمعي يتضمن أساساً عناصر من رواسب باقية في النفس الإنسانية ترجع إلى

يونج - في مسألة زيادة إدراكنا لطبيعة النفس البشرية، عن طريق الرمز الذي تتضمنه الأسطورة.

والرمز الأسطوري في الأثر الأدبي يعد بمثابة تمثيل حسي يقوم به الكاتب أو المبدع، وتفسير رمزيات الأسطورة من قبل القارئ أو الباحثين على ضوء هذه المفاهيم يجعل الأسطورة رافداً من روافد استمرارية الثقافة أو الحضارة، فالرمز الأسطوري في رأي البعض لا يتطور إلا داخل العلاقات البشرية.

وقد أخذ بهذا المفهوم عدد كبير من نقاد الأدب المعاصرين، نذكر من بينهم سوزان لانجر التي أجرت دراسة عامة «منظور جديد للفلسفة» ١٩٤٩. تدور حول مفهوم وظيفة التعبير الرمزي في ميدان النقد الأدبي خاصة، والمعلوم الإنساني عامة.

وأجرى بعدها عدد من النقاد الأمريكيان دراسات تتصل اتصالاً مباشراً بمسألة العلاقة بين الأدب والأسطورة، واستطاعوا أن يهتموا في دراساتهم على النقد الأدبي من جهة، ونتائج العلوم الإنسانية من جهة

أخرى، ويعتبر «دوتسون فراني» من أبرز هؤلاء النقاد الذين ركزوا اهتمامهم على مسألة الرموز البدائية، ودورها في بناء عالم القصيدة. وكيفية استجابة الشاعر للرمز وكيفية استخدامه في بناء القصيدة.

ويذهب عليه الأثرولوجيون إلى القول بأن مجال الأساطير يعد بحق مجالاً يدخل في صميم اهتمامهم، ومن أبرز هؤلاء العلماء الاجتماعيين الفهم كولونيلي - شراوس الذي حاول دراسة الأساطير في ظل مفاهيم الأثرولوجية بنبوية. تعتمد على مفهوم البنية الاجتماعية، كما تعتمد على فكرة «المنابع» التي يتم تكوينها انطلاقاً من مجال المنابع الثنوية، لهذا نرى أنه لا مجال لفهم الأساطير إلا باعتبارها لغة رمزية تمثل نظاماً معيناً من العلاقات الداخلية.

انطلاقاً من هذا الفهم يرى بأن الأسطورة تعد صورة من صور الفكر المنطقي على المستوى المحسوس. وأن مضمون الأسطورة لا يمثل الجانب الملم، فالفنان الملم على رأسه يتمثل في العلاقات المتناحية للصورة في تشابها، أو بالأحرى يتمثل في «بنيتها الخاصة». فالأسطورة في نظره تعد مثلاً من المثالات يبرز قيمها أو تقاربا بينها من وجهة نظرنا لأنه يراها (أي الأسطورة) أشبه بصورة حسية قابلة للمقارنة والتحديد.

هذه الأساطير تبدو في دلائلها: العامة التي جعلها في داخل أساطيرها. فهي تمسك العالم والمثل البشري التي هو نفسه جزء من هذا العالم.

والرمز في الأسطورة - على رأي شراوس - هو الذي يؤسس وجودها عامة ونسجها خاصة، فالأسطورة بنية رمزية تشبه بنية اللغة. وهذا يعني أن الصور اللغوية المختلفة هي التي تدعم كيانها العام وهذا نجد أن الوظيفة الرمزية تمثل جوهر الدراسة الأسطورية.

آلاف السنين، يطلق عليها اسم «المنابع البدائية» تظهر في الأحلام بصورة عارية من التفتير، وتظهر في الأساطير وقد جرى عليها بعض التفتير نظراً لأنها قد ارتفعت إلى مستوى التصور الإنساني، والسبب الأول في وجود هذه «المنابع» داخل النفس البشرية هو مشاهدتها الأجداد والآباء والأحداث لا باعتبارها موضوعاً مستقلاً من قوائم، بل كانت تقوم وراء هذه المشاهدة عملية نفسية معينة، - تتلخص في محاولة التوحيد بين الذات والموضوع، فعلاً عندما كانوا يشاهدون غروب الشمس وشروطها كانت تجري في نفوسهم عملية تستند إلى نوع من التوحيد بين الذات والموضوع، وينتهي هذا التوحيد بمرور شيء مماثل يجب أن تلتبث النفس البشرية أن تسقط في الخارج في هيئة الإله أو ما شابه ذلك. وهكذا كان ظهور الأساطير، تميزاً عن مجريات الأمور في أعماق النفس البشرية في مقابل أحداث الطبيعة الخارجية. وقد تركت هذه الأحداث النفسية آثاراً عميقة في عالم النفس الإنسانية، وانتقلت هذه الآثار إليها مجتمعة فيما يطلق عليه يونج «اللاشعور الجمعي». وهذه الآثار تظهر في صورة رمز من الرموز، يقوم يونج ذلك بيقينه عن طريق عملية الإسقاط نتيجة اصطلاح يحل محل اللاشعور الجمعي». وهذا يعني أن الرمز ليس من أصل لا شعوري بحت، ويمثل الكاتب بينه وبينه لأن أصل اللاشعور، يمثل في الواقع المنابع البدائية التي تظهر في الشعور، وعلى ضوء ذلك يتضمن الرمز عناصر شعورية وأخرى لا شعورية من جهة وأنه «أي الرمز» يتضمن في ظهوره على الحس من جهة الإسقاط من جهة أخرى، فالبدائيون لم يفرقوا بين الذات والعالم، ولهذا لم يهتموا العالم. كما يفهمه الإنسان الحديث، بل فهموه باعتباره كائناً مهولاً تضيق الحياة فيه.

ذلك من أصل الأسطورة وكيفية نشوئها في حياة الإنسان، أما عن وظيفتها فتتخصص - حسب رأي

ورمزية الأسطورة لا يمكن أن تخل بأي حال من الحالات ظاهرة لغوية خاصة وإنما تظل ظاهرة عامة مشتركة بين العديد من الثقافات أو الحضارات ، لأنها لو نظرنا للعناصر الأساسية المكونة للأسطورة لوجدنا أنفسنا يرازة ظاهرة تتحدد على مستوى الصورة الخسية .

ورمزية الأسطورة هنا لا تبقى رمزية للغة بمعناها الساذج البسيط ، فمثل القائد أو الباحث أن يتعد إلى ما وراء الرمزية المنضبطة في اللغة من أجل الوصول إلى رمزية أخرى من نوع خاص ألا وهي الرمزية المشتقة من اللاشعور الجمعي لأنها تتجلى فيها ببناء الأشخاص أكثر مما يتجلى فيها بقولونه أو يتفكرون به .

وبينهي أن نميز في هذا الصدد بين رمزية اللغة ورمزية الأسطورة ، فالأول ذات طابع خاص يكتبها الأشخاص من خلال ارتباطهم بمعبد ثقافي معين ، بينما رمزية الأسطورة رمزية كلية وشاملة .

والحق أننا إذا دققنا النظر في نظرية ليبي شتراوس القائلة بأن الأسطورة بنية شبيهة ببنية اللغة لوجدنا أنها قد واجهت العديد من الانتقادات نظرا لأن تطبيق النموذج اللغوي في مجال الأسطورة يفضل جانب المضمون ويساهل في الاهتمام بالجانب الحسي أو التصوري للأسطورة .

هذا من الاتجاه الأسطوري في النقد الغربي ، أما من الاتجاه الأسطوري في النقد العربي فمن الملاحظ أننا نجد العديد من - المحاولات المتواضعة التي قام بها عدد من النقاد والباحثين في السنوات الأخيرة نذكر من بينها البحوث التي أجراها الدكتور أحمد كمال زكي عن التفسير الأسطوري للغة ، ومعظم هذه البحوث تدور أساسا حول تفسير الشعر (لغته ومعجمه) ففسرا أسطوريا وتلحوا إلى الاهتمام بدراسة هذا المجال المهم الذي لا يتم أحد تطويره وهو حين يدعو إلى دراسة الشعر على ضوء الرموز التي تكمن في الأساطير لا يريد أن يقدم لنا تفسيراً جديداً للأسطورة بلدر ما يريد الكشف لنا عن أهمية دراسة الأسطورة باعتبارها من أغراض التعبير المرتبطة بأصول الأدبية القديمة وبالحالة الوجودية الأولى .

والواقع أن أحد زكي حين يدعو إلى الاهتمام بتفسير الشعر تفسيراً أسطورياً فإنه يرسى أن العناصر تلك القادرة على تشكيل صورة الشعرية في عناصر التعبير القديم للوجود الأول ، ولا فرو قد أظهر لنا أحد زكي أن ثمة شعراء في الجاهلية يسيطرون عليهم القوة الخيالية-زمنية التي تصنع قصاصدهم على تتحكم في صياغتها بمعنى ما من المصان ومن فإن الأسطورة عندنا لا تكن بمثابة الأسطورة بمعناها والعقيدية أو بمعناها الملمسي ، وإنما كانت عبارة عن ضرب من الحجاز أو التصوير الأدبي الفاسك في الأعمال الإبداعية ، وهذا هو السبب في أن أحد زكي لا يعتبر الأسطورة أدبا أو فنا ، لأن دورها يقتضي في المقربين الخراجية أو في الملحم المسمية ، وإن كان جانبها



● رمزية الأسطورة لا تبقى رمزية اللغة بمعناها الساذج البسيط ●

دالغفسر ، يظل في ضيق الجماعة حيا أمدا طويلا . من تلك النظور نفهم أن د . أحمد زكي يدفع مفهوما الأسطورة نوعي ميدان الدراسة التطبيقية لا ميدان الدراسة الأثر وپرولوجية . ومن هنا فإن دعوة د . أحمد زكي إلى تفسير الشعر القديم ففسرا أسطوريا تعدد الحركات اكتشاف أو إعادة اكتشاف ، نظرا لأن والأسطورة اليوم أصبحت جزءا لا يتجزأ من تلك الاهتمامات النقدية والأثر وپرولوجية التي توجد في المجتمع الأوربي المعاصر . وإن كان د . أحمد زكي يريد أن يكشف لنا في الأسطورة من حقيقتها ارتباطها بالأصول الأولى للغة والأصول الأدبية القديمة ، فذلك لأنه قد فهم أن هذه الحقيقة لا تتصل في أية علاقة مزعومة مع الواقع ، بل تتصل في وظيفة الأدب نفسه . فهذا الأخير يملك القدرة على اصطلاحا ففسرا فيما للكون بصفة عامة . فالاعتماد بوظيفة الأدب هو وحده الذي يسمح لنا بإقامة دراسة تفسيرية أسطورية للشعر (لغته وحديثه) . ومن هذا الطريق يتم وغنى فكرة الخطأ بين الفن والأسطورة أو بين الفن والدين . ولعل هذا ما هير مع أحد زكي حيث قال : إن والأسطورة ليست أدبا ولا يمكن أن تكون وهو يرفض بذلك فكرة الإلهة الجندود بين مجال الأسطورة ومجال الفن أو الأدب . هذا رغم اعترافه بوجود صلة واضحة بينهما . فلهذا ، فإن لنا لحظا أن تصور علم وجود هذه الصلة في الآثار الأدبية العربية . فهو للاحظ وجود جنوح في القصيدة الشعرية على استعجاب الوجود بجمالاته الخسارية المقلدة .

واللاحظ أن د . أحمد زكي قد بدأ دراسته بالبحث عن العناصر الشعرية القديمة التي تتضمن طغسا باطنيا . فلهذا جرت المصادفة بأن يستعمل الشاعر سما خلفه اللادعم من كهايات أسطورية شيئا من المقربين الأولى . ويعطى أحد زكي على النتائج الشعرية القديمة

التي أوردوها وبين لنا كيف تتلاقى نسبة الشاعر بالصور التراثية المستمدة من الأسطورة وبصورة الواقع بعد أن حوله إلى بنية لغوية قوامها الرموز .

والواقع أننا لو تأملنا البحث الذي كتبه د . أحمد زكي تحت عنوان : « التفسير الأسطوري للشعر الحديث لوجدنا أنه يقرر بوضوح أن الأسطورة طقس أو كهانة ، كما تكون خرافة لخصبة تجمع لنتها التصويرية رؤية شعرية ، ويضرب لنا أمثلة من شعر النابغة بن عموطة ، وعليل حاوي ، وصالح عبد الصبور . ويجادل أن بين لنا الدور الذي يلعبه الرمز الأسطوري في قصائد هؤلاء الشعراء .

وهنا قد يقول قائل : إنه ليس من جديد في كل ما يؤوله د . أحمد زكي لأن إبراهيم عبد الرحمن قد قد ما هذه الحقيقة خصوصا في دراسته عن والتفسير الأسطوري للشعر الجاهلي ، وأنه قد فعلنا إلى الدلالة الرمزية للأسطورة ودورها في بناء القصيدة . ولكن الجديد لدى د . أحمد زكي إنما هو التشديد على ضرورة تفسير الشعر العربي ففسرا أسطوريا ، مستغلا من حقيقة هامة مؤداه : أن الابدع الرمزي الأسطوري للقصيدة هو العنصر الحقيقية لجبال النقد الأسطوري للأدب . وهو لا يقتصر عند ذلك القول ، بل يحاول أيضا - أن يشرح لنا بنية الرمز الأسطوري ، كما نحن ما تتجلى في تصميم القصيدة الشعرية مستمينا في ذلك أسس النقد البنيوي عند رولاندبارت وبند ما فهم ليبي شتراوس . وهنا يقرر د . أحمد زكي أنه لا بد لنا من تفسير العلاقة بين القصيدة والرمز الأسطوري ، على أنها صلة لا تخلو من انفصال .

والحق أننا لو دققنا النظر في رأي د . أحمد زكي حول الرمز الأسطوري وعلاقته ببناء القصيدة لوجدنا أن وجهة النظر هذه وإن كانت تندد عدم الخلط بين الأدب والأسطورة ، إلا أنها لم تحقق ذلك في الرزم ما عرفت إليه في بداية الدراسة . فإنا كانت العبرة بالألفاظ بالاقوال . فهو لا يحاول في الواقع أن يفسح مثيرا واضحا بين مجال الأدب ومجال الأسطورة .

ولقد اعتدت فرهاد غزول إجراء دراسة مقارنة على المهبج الأسطوري عند فيكون من جهة والمهبج الأسطوري عند ليبي شتراوس من جهة أخرى . ول هذا الصدد أدرجت مقارنة في ثلاث موضوعات أساسية تتمثل في الأسطورة والشعر وأصل اللغة .

وأجرى د . سمير سرحان دراسة تحت عنوان : «التفسير الأسطوري في النقد الأدبي» واهتم برفض آراء ميونج في الأسطورة ، وفاراد بينا وبين آراء فرويد ، ثم عقد مقارنة أخيرة بين «كاسير» و«الايرو» ودور كل منها في تطور النقد الأسطوري .

وليس ثمة ما يدعو إلى تفصيل القول في التعرّف على الدراسات العربية التي تتناول موضوع النقد الأسطوري ، فإن هذه الناحية المصيرية تكفي للاستدلال بها على شيء هام ألا وهو : الاهتمام بهذا الاتجاه اللادعوي إلى تطبيق مناهجه على الأدب العربي قديمه وحديثه ●

[نحت لثتان عصر النهضة ميكيل أنجلو بوناروتي (من ١٤٧٥ إلى ١٥٦٤) أبدعه في سنة ١٥٢٦ ليزين ضريح جوليان ميدنشي في فلورنسة] .

الميكيل

د. عبد الغفار مكاوي

جوليان ميديشي

ولد سنة ١٥١٧ في فلورنسة ، ومات فيها سنة ١٥٧٠ . عاصر ازدهار الحركة أو النهضة الإنسانية وانتعش شعرات التراث اليوناني إليها « الإنسان » في مدينته ، وبالإنتاج الأدبي والفني الرفيع الذي تفخوا فيه من جمال الطبيعة وجلال المثل الأعلى للإنسان . عاش في رعاية أسرة « الميديشي » التي ارتبط اسمها في التاريخ برعاية النهضة في إيطاليا ، وبمنه « كوزيمو ميديشي » في بعثات دبلوماسية وثقافية عديدة . كتب الايجرام (القصيد الموزج) والسوناتة . وهذه القصيدة التي استوحاها من « ليل » معاصره ميكيل أنجلو ، ترجمها الشاعر الألمان المشهور « رينه ماريا دلكه » ، ولم أستطع التوصل إلى أصلها الإيطالي الذي كتبه الشاعر سنة ١٥٤٥ :

اللبل في تمثال
مستغرق في نومه هناك
في حَجَر قد صاغه المثل
في هيئة الملاك
ها أنت ذا تراه
والنوم قد كسده بالجمال والجلال
حياته في نومه
ونومه حياة
إن كنت لا تصدق الكلام
أيقظه ، كي يقرئك السلام !

جوليان ميديشي

ميكيل أنجلو بوناروتي

ولد الفنان العظيم سنة ١٤٧٥ في كارييزه بالقرب من مدينة أرينسو ومات في سنة ١٥٦٤ في روما . عبّل رساماً ونحاتاً ومهندساً معمارياً في فلورنسة وروما . قد لا يعرف الكثيرون منا أنه شاعر تأثر بمواظته بتراركا في شكل الشعر كما تأثر في مضمونه وروحه بالراهب الشهيد سافونارولا ومع ذلك احتفظ شعره وأدبه بوجه عام بطابع خاص ميّزه عن الأدب الإيطالي في عصره . وهذه القصيدة « رد » من « ميكيل » على « الايجرام » أو القصيد الموزج الذي أوردته الآن للشاعر ستروزي . يلاحظ أن السطرين الثامن والثالث من القصيدة يعبران عن سخط الفنان على الأوضاع السياسية في مدينته فلورنسة ، وقد وقف ميكيل أنجلو سنة ١٥٣٠ في صفوف المدافعين عن الجمهورية والمقاومين لحكم « الميديشي » الذين طردوا من المدينة ثم لم يلبثوا أن رجعوا إليها واستولوا على الإمارة :

سنة



أحب ما أحببت من دنياي أن أنام
وبعد ما جربت ما جربت من مرارة الأيام
قروا أن أجد الحبيب
فصلت للإنسان
أن يكون حجراً
وأن يعيش كالأصنام
لأن طغي الزمان
وعظم فيه العار والدمار والقدر
فالخير كل الخير أن يعيش كالحيوان
ويقل الأذى
أرجوك .. لا تنه الحجر
وإن فتحت فاك فاحترس
وكن على حذر !

جاءتني تيديتاهارنو

ولد سنة ١٥٦٩ في مدينة نابولي ومات بها سنة ١٦٢٥ . دخل السجن مرات عديدة وقضى من عمره سبع سنوات (١٦١٥ - ١٦٢٣) في فرنسا . كتب الشعر الغنائي والملحمي والمهجائي ، وبعد من أبرز ممثلي الحركة المروعة في الأدب والفن الإيطالي بوجه خاص بين سنتي ١٥٢٠ و ١٦٠٠ باسم « الماتيرية » (أو مدرسة أصحاب الأسلوب اللذان والماعطى المتكلف البالغ فيه الذي اتبعه فنانون وأساتذة « عصابيون » كبار ، منهم ميكيل أنجلو نفسه وإلجريكو وتنتوروتو . . . وهي مدرسة تركز في الرسم على الوجه الإنساني وتلجأ للألوان القاتمة المعبرة عن القلق والاضطراب ، ولعل المدرسة كلها قد تأثرت بظروف العصر المضطربة وبثورة الإصلاح الديني والإصلاح المضاد وإرهاب محاكم التفتيش . . . الخ فابتعدت عن روح الفن في عصر النهضة والباروك اللذين تقع من الناحية الزمنية بينهما والمعروف أن مارنيو قد ألف عدداً كبيراً من القصائد التي استوحاها من لوحات وأعمال فنية أخرى شاهدها أو حازها في مجموعاته الخاصة ، وقد نشر معظم هذه القصائد في ديوان سماء « الجاليريا » أو المتحف سنة ١٦١٩] .

لينا ليك الحجاب

يا من تقف أمامي
هل تعجب حين ترائ
وأنا الليل الراقد
في الحجر البارد
يترد في النفس المابط والصاعد ؟
أنا مطلق حي ، لكن حياتي
في هذا تحت الحالد
إن كنت ترائ لا أتحرك
لا يخرج من شفي حرف واحد
لا تلق اللب على الفنان
فطبع الليل هو الكتمان
وقلب الليل كقلب العابد

بعيداً انتهاء الملاهي

للكاتب ديوان توماس
ترجمة الدسوقي فهمي



كان استعراض الملاهي قد انتهى وكانت الأضواء داخل
الأشباك التي على هيئة جوزات الهند قد أطفئت وفي الظلام
توقفت الخيول الخشبية عن الحركة ، توقفت تنظر الموسيقى
وطيئ الألات التي سوف تدلها إلى الركض مرة أخرى إلى
الأمام . وفي داخل الأشباك كانت قد انطفأت نالغورات الغاز واحدة بعد
الأخرى ، وانسحبت الأظلمة المصنوعة من الخيش فوق موائد القمار
الصغيرة .

كانت جموع المخرجين قد انقضت راجعة إلى منازلها ، وهناك كانت ثمة
أضواء تبيت من نوافذ عربات قافلة الفجر .

لم يكن أحد قد لاحظ الفتاة . توقفت في سلاسلها السوداء إلى جانب
أرجوحات الخيول الخشبية ، تستمع إلى آخر أصوات وقع الأقدام فوق
نشارة الخشب ، وإلى صدى الأصوات الأخيرة التي تتلاشى على البعد .

تطلعت وهي تلف وسيدة فوق ساحة المكان المهجور تحيط بها أشكال
الخيول الخشبية وهيالك الغراب الخرافية الرخيصة ، تطلعت باسحة من
مكان تنام فيه . رفعت أطراف الخيش الذي غطى الأشباك التي على هيئة
جوزات الهند ، رفسته مرة هنا ومرة هناك ، وحدقت في داخل الظلام
الدائم .

عافت أن تحطو إلى الداخل ، وكانت كلما انطلقت فار فوق نشارة الخشب
المشورة على الأرض ، أو كلما اتيت خفيف الخيش وهو يترافق لدفلة من
الهواء ، كانت تفر مبتعدة ، وتختبئ مرة أخرى في كتف أرجوحة الخيول
الخشبية الدوارة ، وعندما عخطت مرة فوق إحدى الألواح ، جلجلت
الأجراس التي كانت تطوق رقية أحد الخيول ، ثم عادت إلى سكوتها ، فلم
توانها الجراة أن هل لتلطف أنفاسها ، حتى عاد كل شيء إلى هدوئه ، حتى
تامت الظلمة جليطة تلك الأصوات التي أطلقتها الأجراس وراحت تنقش
باسحة تلهو هناك عن مكان تنام فيه . تطلعت في داخل كل زورق ، ونقبت
تحت كل خيمة .

لكنها لم تصادف مكاناً ، لا مكان لها تنام فيه في أية بقعة من الساحة التي
شغلتها الملاهي كلها .

كان الصمت يتكاثف في مكان ، وفي آخر كانت تمنع ضجة الفيران .
وعثرت الفتاة على بعض القش في ركن خيمة التجم ، لكنه تحرك عندما
لسته . ركمت إلى جواره وعقدت يدها ، فأحس يد رضيع فوق يدها .

لم يكن قد وجدت مكاناً لها فوق هذا ، استدارت في يده بالغ نحو
القافلة ، وعندما بلغت حيث تتجمع عرباتها على حافة الحفل ، وجدتها

جيمعاً تبيت منها الأضواء ما عدا اللتين . توقفت قابضة على حقيبتها
الفارغة ، وسألت نفسها متحيرة ؟ على أي من هذه العربات يبيت عابها أن
تستقل ؟

و . . أخيراً قررت أن تطرق على نافذة العربة الصغيرة المتهالكة القريبة
منها . وتطلعت بينما كانت تقف فوق أطراف أصابعها إلى داخل العربة .
كان أكثر الرجال بدانة . . . رجالاً لم تكن قد رأت من هو في مثل بدانته ،
يجلس أمام الموقد ، يمتص قطعة من الخبز . نفرت فوق زجاج النافذة ثلاث
مرات ثم اعتبات في الظل . سمعته يخرج إلى قمة الدرج ويصيح مشافهاً
من ؟ من ؟

لكنها لم توانها الجراة على أن تحببه .

صاح مرة ثانية بنادي : من ؟ من ؟

ضحكت من صوته الذي كان رقيقاً بقدر ما كان جسده بدنياً

وسمع هو ضحكاتها ، واستدار إلى حيث يغلنيها الظلام .

قال : — أولاً أنت تطرقين على النافذة ثم تختشين في الظلال ، ثم
يصفك ، تصحكين .

عظمت خطوات إلى دائرة الضوء ، وقد أحسست أنها لم تعد بعد بحاجة
إلى أن تختبئ .

قال : — أنت فتاة . . . هيا ادخلي ، وامسحي قدميك .

ولم يتنظر دخولها ، بل تراجع إلى داخل حريمه ، ولم يكن أمامها سوى
أن تبتعه ، صاعدة الدرج ، ثم داخله إلى الحجرة المزخمة بما احتوته . كان
قد عاد إلى الجلوس مرة أخرى ، يمتص نفس قطعة الخبز .

قال : — هل دخلت ؟

ذلك أن ظهره كان مواجهاً لباب العربة .

تسألت : — هل على أن أخلق الباب ، ثم أضلقت قبل أن يجيبها .

جلست فوق الفراش وراحت ترقبه وهو يمتص الخبز حتى احترق .

قالت : — في وسعي أن أحضه أفضل مما تفعل !

قال الرجل البدين : لا أشك في ذلك .

راقيه وهو يضع الخبز فوق طبق إلى جواره ، ثم يأخذ شريحة أخرى من
الخبز ، ويمسك بهذه أيضاً أمام الموقد ، واحترقت في سرعة بالغة .

قالت : - دعني أحصيه لك !

وبحركة تموزها الرقة ناولها الشوكة وقطعة الخبز .

قال : - اقطعيها ، محصيا وكليها بحقك .

جلست على المقعد .

قال الرجل البدين : انظري إلى أثر جلستك فوق الفراش ، تلك النقرة التي أخذتها فيه ، .. من أنت حتى تدخل إلى هنا ، وتحسني نقرة جدًا الشكل في فراشي ؟

أجابته بقولها : - اسمي هو آني !

.. سرعان ما تم تحميم الخبز كله ، ودُهن بالزبد .

وهكذا وضعت في وسط المائدة ، وأعدت مقعدين إلى جوار المائدة

قال الرجل البدين : سأتناول نصيبي فوق الفراش ، أما أنت فتتناولينه هنا .

وعندما فرغا من تناول عشاها ، أراح مقعده من أمامه إلى الخلف ، وتطلع إليها عبر المائدة .

قال : - - اتنى أنا الرجل البدين ، وموطنى هو (ترى - أورتنى) أما قارىء البخت ، جارى الملاصق لى مباشرة فإن اسمه هو (أيردير) وأنا لا علاقة لى بعرض الملاهى .

قالت له : - - اسمى هو كارديف .

وقال الرجل موافقا : - - توجد مدينة بهذا الاسم .

سألها عن الشيء الذى دلها لأن تجيء إلى هذا المكان .

قالت آني : - - النقود .

قال الرجل البدين : - - لى من النقود واحد وثلاث .

قالت آني : - - أما أنا فلا شيء لدى منها .

ثم .. حدثها عن المرض ، وعن الأماكن التي زارها ، وعن الناس الذين التقى بهم . وصرح لها بمرضه ، وبوزنه ، وبأساء أخوته وبالإسقام الذى سوف يظلمه على ابنه . وأطلمها على صورة خليج بوسطن ، وصورة قنطرة لواندته التي كانت قارس رياضة رفع الأثقال ، وحدثها عن طبيعة فصل الصيف في أيرلندا .

قال : - - لقد كنت دائما رجلا بدينا ، أما الآن فأنا الرجل البدين ، ولا يريد من يضارحني في البداية .

حدثها عن موجة من موجات البحر في جزيرة صقلية ، وحدثها عن البحر الأبيض المتوسط وعن عجائب نجوم الجنوب .

وحدثته هي عن الطفل الرضيع الذى في عجمة المتجهم .

قال : - - ها هي ذى النجوم مرة أخرى بحق الإله ، إن التطلع إلى النجوم لا يجلب غيرا لى شخص .

قالت آني : - - إن الطفل الرضيع عرضة للموت .

فتح الباب ، وسار في الظلام .

وتطلعت هي حولما ، لكنها لم تتحرك ، فدعها إلى الحيرة توجسها من ذهابه الذى ربما كان لاستدعاء أحد رجال الشرطة . لن يكون من الخبر لها أن يقبض عليها شرطى مرة أخرى .

حدثت عبر الباب المفتوح إلى الليل الموحش ، وسحبت مقعدها لتزداد قربا من الموكلة . قالت لنفسها ، إنه من الأفضل أن يلقى القبض عليها في حين الذفء . لكنها ارتعشت لسماعها وقع أقدام الرجل البدين تقترب ، وضغطت يديها فوق صدرها المزبل ، بينما كان هو يصعد الدرج كجبل متحرك .

أمكنها أن تراه يتسم في الظلام .

قال : - - انظري ماذا فعلت النجوم .

ودخل وبين ذراعيه طفل المتجهم .



ثم أدرك ما كانت ترمى إليه ، وطلب منها المعلرة .
قال لها : - إننى لست أحمأ ، وإنما بالضبط أنا بدين ، وأحياناً
ما أحسبى بيتاً بدانة توشك أن تكون بلا حد .

كانت ترضع الطفل .

وكان هو يرى هذاها .

قال : - يتبغى عليك أن تأكل يا كارديف .

ثم شرع الطفل فى الصباح ، ارتفع صياحه من مجرد بكاء خافت حتى
انتهى إلى عاصفة من الصراخ الياأس . وهددته الفتاة فى غضبها ، إلا أن
شيئاً لم يبد .

فاضت هوم عالم الطفولة كلها فى صراخه الرقيق .

قال الرجل البدين وقد تزايدت دموعه : - أوقلى صراخه ، أوقلى
صراخه !

وغمرت آن الطفل بالقبلات ، لكن صراخه العنيف ، ارتطم على
شفتيها ، كما يرتطم الماء على الصخر .

قالت : - لا بد أن تفعل شيئاً .

قال : - شئ له أهنية ما .

غنت له ، ولكن الطفل لم يبد ارتياحاً إلى غنائها .

قالت آن : - هناك شئ واحد فقط . لا مفر من أن تدور به دورة
فوق أروجة الحيلول الخشبية .

وتعثر خطواتها هابطة درجات السلم ، وذراع الطفل حول رقبتها
وأسرعت فى اتجاه المعرض المهجور ، والرجل البدين يلمت خلفها .

شقت طريقها عبر الحيام والإكشاك إلى مركز أرض المعرض حيث كانت
الحيلول الخشبية تقف فى الانتظار ، تسلفت ، واعتلت سرج أحد هذه
الحيلول ، وصاحت :

— ادفع الآلة إلى العمل .

وهل البعد أمكن سماع الرجل البدين يدفع يد الآلة العتيقة إلى أعلى ،
تلك الآلة التى تدفع الحيلول طوال النهار فى سياق خشى متواصل ؟ وسمعت
هى طنين الآلة المرتطم ، و . . قمعت الألواح الخشبية تحت أقدام الحيلول
الخشبية .

ورأت الرجل البدين يتسلق صاعداً إلى جوارها ، رأتها يجلب الرافعة
المركزية ، ويتسلق متملأ سرج أكثر الحيلول الخشبية جميعها حجاً .

وبينا شرعت الأروجة الدوارة فى الدوران ، يبطء فى البداية ، وبينما
كانت تزداد سرعتها فى ببطء ، كثف الطفل فوق صدر الفتاة عن البكاء ،
وضم قبضته معا ، وزقزق فرحاً ، و . . تخللت ريح الليل شعر الطفل ،
وصحبت الموسيقى فى أذنيه ، وتسارعت تدور ، وتدور الحيلول الخشبية ،
مفرقة صغرى الريح فى غمار دقات حوافرها الخشبية .

على هذا أحساں رآهم رجال القافلة ، رأوا الرجل البدين ،

والفتاة . . . فى ملاطشها السوداء ، وطفل رضيع بين ذراعيها ، فى مطاردة
تدور ، وتدور فوق خيولهم الميكانيكية بمصاحبة أنغام موسيقى الأرض التى

تزايد وتزايد .



وبعد أن احتضنت الطفل إلى صدرها ، وبعد أن انخرط فى البكاء على
صدر لوبيا ، أخبرته كم توقعت الشر عند ذهابه ، قالت :

— ما الذى عصا أن أجنيه من صحة شرطى ؟

أخبرته بأن شرطيا كان يجيد فى طلبها ، سألها :

— ما الذى جيتيه حتى يسمى شرطى فى طلبك ؟

لم تجبه ، ولكنها ضغطت الطفل مرة أخرى إلى صدرها الضامر .

قال : - لو كانت المسألة مسألة نقود ، لكنت أعطيتك منها واحداً
وللأبد .

ويلجأ السلك الصغير إلى القرائ
ولا قرأ
ولا قرأ
فعندما تصارع الحيتان في البحر الكبير .
فأقول كل الويل للسلك الصغير .

وكنا نود أن نحاول إضافة رؤيته الخاصة للواقع
فالكثيرة ليست مكملاً ميكانيكياً لصورة الحياة ، ولكنها
محرور وتطور لها ، بقصد به الكشف عن أعمقها ،
واقتران جزئيات الحقة ، والدعوة إلى تغييرها .

أما الرسالة الرابعة فمن الصديق الشاعر (سمير عبد
الربوب عبد الله) (الجزيرة) . ونحن نشكر للصديق أولاً
شاعره الدافئة ، ولحمته الرقيقة ، وترحب به صديقاً
دائماً ولقائمه ، أما عن قصيدته لها بشأن من موهبة
حقيقية ، وحساسية ملموسة ، واثنان لايت لفن
العروض ، هذا رغم أن صديقاً قد أتت المرحلة الثانوية
هذا العام فقط . ونحن نحس في الصديق الشاعر حقاً
تلك الوهبة ، ونتمنى له دوام التقدم والتطوير ، ولكننا
نسال :-- أليس معنا أيها الصديق في أي طبيعة الشعر
اليوم تختلف كثيراً عن طبيعته في الماضي ؟ أليس معنا
في أي عصر (الممارضات الشعرية) قد انتهى إلى غير
ربح ؟ وأن شعر (الناشئين) لم يعد له مكان طع فيها
بيتاً ، وأنه أصبح بلا وظيفة أو دلالة أو أثر . لنحاول
أيها الصديق أن نتمثل التراث ولا نميده ، وأن نستوعبه
ولا نقلده ، وأن نوظفه ولا نجعله يوظفنا .

يقول الصديق الشاعر (سمير عبد الرؤوف عبد الله)
في مداخلته القصيدة (البارودي) (سرديب) :-

لكل فريخ سرى في مهجة سبب
أفراح قلبي أمأزج لها طرب
لولا وصل من الأحباب ما عزمت
قيشارن وتسوا ، والبسبن منقلب
فما أعيى لا تسلم من ودنا أبداً
فالود في الناس يبقى أينما فعبوا
ما ألود والوصل إلا في القلوب سنا
لولا التردد وصلاً ، ما انجلت حجب

هنا نجد جمال الصورة ، ووحدة البناء ، واتساقية
الإيقاع ، ولكننا لا نجد خصوصية التعبير وهي السمة
الجزهرية التي تميز الشاعر وتجعل منه شاعراً حقيقياً .
إنك تستطيع أسلوب التعبير من غيرك ، وهذا هو
المحب الخطير . وفي قصيدة السد المعالي يطلب على بيتة
التعبير لقط بعينه ، وهو النمط المدرسي التعليمي .
وهذا النمط المدرسي أبعد ما يكون عن طبيعة التعبير
ومن روحه مآ . فمحتمل لك أيها الصديق مرة أخرى ،
ولكن انتظر أعمال إبداعية جديدة يتحقق فيها بقدر كافٍ
ما لم يتحقق في قصيدتك اللتين بين أيدينا الآن .

والقاهرة: نشكر الأصدقاء اللذين أرسلوا الرسالة
يبداهم وتطعنهم إلى أن أعمالهم ودراساتهم النقدية
تلقى منا كل اهتمام وعناية ، وسوف نجد الصالح منها
طريقاً إلى النشر في وقت قريب .

و القاهرة: في انتظار المزيد من رسائل رفاقنا
نحمله من إبداعات وآراء وأفكار ومقترحات ●

حوار مع القارئ

ورسلاتنا الثانية من الصديق شاعر المعاصرة وأحد
مصطفى سليم (القاهرة) ولها يسأل الصديق عن
موقف المجلة من نشر شعر المعاصرة وتقديمه ، ونحن
نقول للصديق إن لكل مجلة طبيعتها وتوجهاتها ، و
القاهرة مع تقليدها الشديد لشعر المعاصرة لا تأخذ على
كاملها نشره وتقديمه ، ونرى أن هناك نواقض أخرى
يمكن لها أن تلوم بذلك الدور ، ولكنها لا تمنع قط في
نشر دراسات فنية جادة عن هذا الشعر ، وقد نشرت
بالفعل أكثر من دراسة فنية عن شعر الشاعر الكبير
وأزاد حداده وكانت سيئة بذلك إلى إلقاء المزيد من
الضوء على أعمال هذا الفنان الأصيل ، والسعي إلى
تحليل جالياتها وشرحها . أما الرسالة الثالثة فمن
الصديق وعبد أمين الشيش (قوس) . وهي تتضمن
قصيدة بعنوان (صراع الحيتان في خنقها) .

ورسلاتنا الأولى هذا الأسرع من الشعر
السكندري (إسماعيل الشخنة) وهو
يزف إلينا نبأ إجراء تعديلات شاملة
بإذاعة الإسكندرية ابتداء من السادس

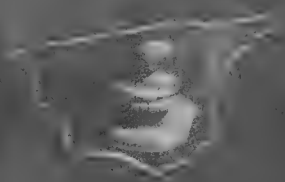
والعشرين من يوليو حيث تغطي خطة الإرسال حوض
البحر المتوسط كله ، كما يشير الصديق إلى قيام ابتداء
من هذا التاريخ بتقديم برنامج أمي يقدم المراهب
الشابة في الشعر والقصة والزجل ويلقى عليها ضوءاً
نقدياً من خلال تعليقات ودراسات بعض أساتذة
الجامعة للتخصصين من أمثال د. محمد مصطفى
هدارة ، و دد . محمد زكريا عسلى ، و دد . بسري
سلامة . والقاهرة تهنيء الصديق النقيب والشاعر
إسماعيل الشخنة بهذه الخطوة المضيئة ، ونشد على
يده ، فنياب المبدعين شعراء كانوا أو قصاصين أو
زجالين في حاجة ماسة إلى نافذة إعلامية تقدم إنتاجهم
إلى المستمعين وتلقى عليه الضوء بالتدريج والتحليل .



● لوحة لثلاث محمد الزين ●

التي عشر

١٩٨٥



في الشهر السابع ، أشد عود الدرة
وامتلات السلال
خدار .. صبي القوية
كل أكثر هلاله
في مكان العدو النهب
ثم .. أصغر الأرز بدوره
هاتحين في الشهر الثامن ، تتجاذل
من يذهب للجبهة ؟
من تتجول العتاه أكثر ؟
من يمكن أن ينجي الحصون ؟
أما الشهر التاسع ، في أعلن أهل وفي المبادئ
مرحل الحصاد ، جماعات وعائلات
كل شيء يصبح واضحاً في العسوق
من قطع النهار ، أهل متجلك
في الشهر العاشر ، فقد التحزين
ويجتاز على زوايه للحضرات
وبعضنا السداد في سلال عديدة
إن شهر النخيل
ووداع للعلماء ، في جدي والثان عشر
من أغسطس أكثر ؟ من أغسطس أقل ؟
إذا تعاود جميعاً
فكل مما يعطى الأفضل للعد
إنه اجتماع توسع المراتب
في جدي القاهر
وعد اجترأ المقاتلين !!

القصيدة للشاعر اليمني : بال . ق . دوال ، من أسرة ولاحية
فقيرة ، تطوع في شبابه في جيش التحرير ، وكافح ضد المعتدين في
مرتعات شبان قتالهم وفي أثناء المعارك ، كتب عدة قصائد ، وظل في
الجيش حتى تحرير بلاده .

مفتشوا الأصالة والمعاصرة

وجيه وهبة



لعل الفارس عاصفة ترابية تقترب نحوه، مصحوبة بأصوات، خالها وقع سنايك جيش الأعداء الجرار، فأدبر عطفاً جواده، شامعاً سيفه، صارخاً بصيحات الحرب، وتقدم قزحاً للفرار الكفيف، عاملاً قطعاً في كل جسم يعترض طريقه، وسط هذا الغبار الكفيف، وهشي الكثير من الوقت قبل أن يكتشف صاحبنا أن هذا الجيش مجرّب، لم يكن سوى قطع من المشايبة يسوقه راح مسكر نحو المرحى. هذه الصورة الزائفة للروائي الأسبان ترفقني - تصف إحدى معارك البطولة الوهمية للارم - دون كيخوته - زادهب غيلى، لكي ثابت معركة من معاركه التشكيلية الوهمية، ومنها على سبيل المثال، ما شاع - وفرض علينا شيوخه وميراثنا - باسم قضية «الأصالة والمعاصرة» أو «ميراثنا من كلمات». معارك وهمية، معها غلا غبارها، حيث نتفقد الموضوعية، ونشوبنا الكثير من الشوائب، بل ولربما نقتطع مبرر وجودها بهذا الحجم المخطوط.

والحركة التشكيلية في مجتمع ما، كجزء من البنية العضوية لهذا المجتمع يختلف مكوناتها، ليست بتأني أمراض هذا المجتمع، معها تعاملنا بتفروض نظرية ساذجة، عن حصانة المثقفين، عامة والفنانيين «ضناً»، باعتبارهم من «الصفا»، فإن الواقع الفعل يعارض تأماً مع هذا الفرض، بل ولعلنا لا نألف إلى أدعي بأن تلك الأمراض الاجتماعية، تبدو واضحة جلية في حركتنا التشكيلية، وربما يرجع هذا الوضوح لحدودية عدد العاملين في الحقل التشكيلي في مصر، مما ييسر عملية التلاصق والرد.

ولكننا ننسى، أو نتناسى كل ذلك، ونغض البصر عن الجوهري الأساس، وعن الهويّ المحلية المعاجلة والمؤثرة في التكوين، وتتساق رواه الكثيرين من مفكرينا ومتفكرينا، في دأور لا تخالف من النقاشات البيزنطية المثيرة حول «الأصالة والمعاصرة»، أو «اللاذوالمرور»، أو «التقليد والتجديد»، أو آخر ما طلع علينا من تقريجات باسم «الإبداع والإلهام» وأصيحنا تشغل قضية أشبه بقضية «البيضة أم الصخر». أيضاً استيق، وسط الكثرة في بحسر الصرخات والاشغالات اللغوية بطرقة لا تختلف كثيراً عن منهج التفكير الذي أدى إلى خضوع الطين

الأزرق - الشهيرة. وكل هذا في غياب أبسط القواعد والأسس اللازمة لوجود الفن والفنانين، مما يجعل كل تلك النظائر السيفطالية أشبه بالاحتمام بترزين العربية، دون إدراك لفرضية وجودها خلف الجواد، لا أمامه، بل ولربما، دون إدراك. لأهمية وجود الجواد أساساً.

ولو قزحنا جدلاً، أن إشكالية «الأصالة والمعاصرة»، هي إشكالية حقيقية وأساسية وعاجلة - وهذا ما لا أقره - فكيف السبيل إلى مناقشتها بموضوعية، في مناخ لا يسمح بأدق تساؤل ونفاذ الظروف القاعدية اللازمة لموضوعية أي نقاش فكري. وكيف نتوخى الموضوعية من هم متشوقون لتفكيك مائة إنقسام لألف سبب وسبب ونحووا إلى فرق وجاعات وشغل وعارحول بينهم عوامل الفرق من كل نوع، عدا ذلك النوع القلق بقضايا فكرية وفنية حقيقية، أو قولي هو أخطر القائلين إن زهد، هذا فضلاً عن أن تلك الفرق والجماعات تتعامل دوائرها وتنازلي في بعض الحالات، كما وإن حركة الانقسام والانفصال عن أحدهما، عملية شديدة المسر على الفهم إذا نظرنا للأمر على إياها خلافاً فكرية، وهي عملية يسيرة الفهم تماماً إذا رأيناها على حقيقتها البسيطة... أو أي المعصية والتعصب القبائلي أحياناً أو النضجة المجرجة أحياناً أخرى.

وأنا هنا إذ أعرض لوصف المناخ العام للحركة التشكيلية، إنما أعرض لحقائق واقعية، لا استنتاجات خاصة. أو فرية من نتائج تحولات سطخ عابرة، أياً حقائق لمعلمها التشكيليون جميعاً، حقائق الانقسامات بكل أنواعها، التحنية منها والمعلمية، القويمة والأفريقية، وغير ذلك الكثير ما سوف نعرض له تفصيلاً في موضع لاحق، ولكني هنا أردت فقط جرد الإشارة إلى المناخ السائد بين قادة الحركة التشكيلية، ذلك المناخ الذي لا يترك الكثير من الأمل في شيء من الجدية عند مناقشة قضايا جادة.

وقد يتساءل البعض هماً: وهل هذا هو السائد أيضاً بين عامة الفنانين التشكيليون؟ وكلي لا يحسملي الفأري، ما لا تأق في فيه ولا جل، من سوداوية تلك الأمور. فإن هل أن أوضح الآن: - إن العلم وإن كان له من الخاص، أخرى بالأخلاق في الإعتبار، إلا أن قادة الرأي في دولتنا النامية، في أغلب المجالات

- ومنها مجال الفنون التشكيلية - هم أنفسهم - في أغلب الأحيان - القيادات الوظيفية والأكاديمية والإدارية والمسيسة بل والقبائية أيضاً في كثير من الأحيان، وهؤلاء من أعينهم بكلمة وخاص.

والآن... حان الوقت لنفحص غبار إحدى حومات الوضي لنحار مشا حول قضية الأصالة والمعاصرة في فنوننا التشكيلية، ولن نطلب الأمر سوى متابعة لأي ندوة أو مقال أو محاضرة أو مناظرة أو غير ذلك من الوسائل المستهدة لإبداء الرأي، وستكتشف بادية ذي يده، مدى التشابه الكبير بين كلمتي «أصالة ومعاصرة»، وبين الكثير من كلمات قاموسنا السياسي في عالمنا المعاصر... مثل كلمات: حرية... ديمقراطية... وطنية... الخ، فهي كلمات على لسان الجميع مهما اختلفت مآرجهم ومشايخهم، ومنها اختلفت النظم وأيا كان النسق القائلين فالكمل بديعها لنفسه، نفاكر إياها على غير في نفس الوقت، غمما كما نفضل نحن التشكيليون، مع كلمتي «أصالة ومعاصرة» - تفهيمها حينئذ نفاء، ومنها اختلفت أفكارنا وطرقنا في التفكير والتعبير.

نظرة في بداية وهبة أو نظرية والحلاصة :

وعبر أي وسيلة، ومن وسائل عرض الرأي، نلاحظ أن الجميع في هذه القضية، لفرسان هم باع، حيث لا تنقض الملهة، سوى حفظ وترديد - بأورواته أو الدروع - لبعض الكلمات ومراقفاتها، وذلك في بداية عرض الرأي وهبات «كخلاصة» للقضية، والبيداتية عدا أسدعم، هي البلية عدا زميله، أو حتى غريمه، وهن «الحلاصة» في نفس الوقت، أما ما في القائل وبالبابة ليس مهماً... مهما كانت حدة تناقضاته مع الغير، أو حتى مع النفس... فسلهم هو سريق «الحلاصة» التي هي غالباً ما تحوي الكثير من حلو الكلمات البراقة، وبلاغة صياغة العبارات، مثل: الشخصية المميزة - الإتياء - الهوية - العودة للجدور - الإستلهم من نفس التراث - سائرة روح العصر - الإبداع - الابتكار - الحداد... الخ. لكن كثيراً ما الكلمات والمراقفات، كلمات حق... لكن كثيراً ما يراد بها باطل، بل هي تحميم نفسيتها لكل ذي غرض، وكلمات حق يراد بها باطل، حين يغفل ما بين البداية والبنابة بالعديد من الأمال التفسيرية التي لا تتسق معهم، وحين تغد الإندالات والبراميم والأهلة الضرورية.

وأنت إن شاء حلك وكنت من شباب التشكيليون، وتبحث عن حل لما جعلوه يسمى «بالعندلة الصعبة» لقفية الأصالة والمعاصرة، فسوف تجد نفسك مقهوراً طائر العزيمية... تائه بين اللوغاريتمات القفوية، فتشكك فيك، وتفتقر رغبنا، أو تفرس رسوماً محلة بشدة بغايا الأفكار عن تلك المعالعة الصعبة وتناقضاتها، إما إذا غربت بالجميع عرض الحافط ورست بشك محلول كلي... فحذار... وبما الحذر... في الحذر من جماعات التفكير والمجربة وعامك تفهيمها إلى سمرض لها في مقال قادم.



● القدس عربية ● لوحة للفنان الياباني فلاديمير تمارى



● فولكلور فلسطيني ● لوحة للفنان الياباني فيرا قماري



● خارج القصر ● للفنان جوستاف سيمون ●
● زيت على توال ١٩٠٣ ● ٣١,٥ × ٤٦,٧٥ بوصة ●